Coperta: Dan Voinea.
Ilustraţia de pe copertă: Iosif Demian, Radu Seftlea (detaliu din afişul filmului *O lacrimă de fată* – regia: Iosif Demian, imaginea: Iosif Demian şi Constantin Chelba).

*„Ochiul tău este lumina trupului tău.*

*Dacă ochiul tău este curat, tot trupul tău este plin de lumină;*

*dar când ochiul tău este rău, şi trupul tau e plin de întuneric.*

*Ia seama deci ca lumina care este în tine să nu fie întuneric.”*

(Luca 11, 34-35)

## CANONUL LUI MARIAN

Noi, cinefilii, avem obiceiul năstruşnic de a face topuri şi liste. Liste cu filme care ne-au marcat şi influenţat. Sau pur şi simplu ne-au atins la un moment dat. Preferinţele fiecăruia sunt, desigur, subiective. De multe ori nici nu mai ştim de ce ne-a plăcut o peliculă. Poate povestea de pe ecran semăna cu a noastră. Poate am fost vrăjiţi de coloana sonoră. Sau de un actor...Un lucru e cert: lista noastră oferă indicii clare despre personalitatea noastră. *Spune-mi ce filme vezi ca să-ţi spun cine eşti*. „Lista” ne defineşte...aspiraţiile, preocupările şi plăcerile (vinovate sau nu). *Suntem ceea ce vedem* (dar mai ales, cum ne raportăm la ceea ce vedem). În *Pseudokinematikos 2. Bucuriile filmului*, Marian Rădulescu propune o listă proprie („Dosarul vizionărilor”). Dar el reuşeşte un echilibru între favoritele personale şi lucrările esenţiale (deşi mai corect e să spunem că „favoritele” lui sunt totodată „lucrări esenţiale...”).

Dacă în primul volum autorul a cartografiat popasurile obligatorii în cinematografia românească, aici măreşte scara şi schiţează o *planisferă*, o hartă a întregii lumi cinematografice. Lista lui Marian e de fapt un canon. Un îndreptar cu filmele de căpătâi, filme cruciale. Acest canon nu e rigid (ca un decalog) şi nu are pretenţia de a fi integral, dar e un bun început. „*Let’s start at the very beginning / A very good place to start / When you read you begin with ABC / When you sing you begin with Do-Re-Mi* [1]*(Sa începem chiar cu începutul / Un foarte bun punct de plecare / Cînd citeşti, începi cu ABC / Cînd cînţi, începi cu Do Re Mi”)*.*

Repertoriul propus de Marian este ABC-ul care trebuie învăţat pentru a desluşi limbajul cinematografic şi pentru a-i însuşi gramatica (aici s-ar potrivi alt înţeles al cuvîntului „canon”, acela de literă de tipar cu care se tipăreau cărţile canonice). Din aceasta perspectivă, cele aproape 100 de titluri selectate şi cercetate aici pot fi privite ca o educaţie, ca o fundaţie. Sunt filme-indicator, filme-far, borne de folos în aceasta fascinantă călătorie numită Cinema. Dacă le vezi, n-ai cum să te pierzi. N-ai cum să te rătăceşti în labirintul vizual care ne înconjoară. Sunt ca un fir din ghemul Ariadnei care se deşiră în prezenta carte, începând cu anul 1916 şi până în 2011.

În aceşti 95 de ani, cinema-ul a trecut prin schimbări majore, dar esenţa lui e aceeaşi. Cinematografuul de artă rămâne un mod de înţelegere a vieţii, o *Cale* de a ajunge la ceea ce e profund uman. Această esenţă perpetuă, nemuritoare, se află în centrul atenţiei lui Marian Rădulescu. Autorul nu e doar un cinefil îndrăgostit de istoria filmului, este un iubitor de frumos şi adevăr. Iar când întîlneşte frumosul şi adevărul în sala de cinema, trăieşte *bucuriile* la care face referire în subtitlul cărţii. Dar aceste bucurii trebuie împărtăşite. Într-o zi de

[1] *Sunetul muzicii* (regia: Robert Wise, 1965)

decembrie 2011, am ajuns la ultimul cinematograf de stat care a supravieţuit în Timişoara (din treisprezece cîte au fost odată) pentru a vedea *Crulic* (regia: Anca Damian, 2011). Lângă casa de bilete mai era un singur domn. Mă aştepta pe mine. Mă rog, aştepta încă un spectator. I se destăinuise plasatoarei că nu voia să vadă filmul de unul singur. Am înţeles atunci de ce mergem de fapt la cinema: vrem să simţim emoţia împărtăşită care face să vibreze aerul din sală. Marian trăieşte pentru această emoţie. De aceea mă sună de fiecare dată cînd descoperă ceva important de văzut. Ultima oară a fost un film polonez din 2010, *Erratum* (regia: Marek Lechki). Entuziasmul lui e molipsitor, chiar şi prin telefon: „*Să vezi câtă fineţe, câtă delicateţe. Atâtea lucruri exprimă filmul ăsta prin fiecare milimetru de peliculă! ... Să vezi ce înseamnă muzica în film, compoziţia plastică...Fiecare cadru e impecabil alcătuit, ca un tablou. Îţi vine să strigi '- Stooop! Dă pe pauză, să văd cadrul ăsta mai bine!'. Am vrut să le spun să oprească proiecţia că mă sufocam de atâta frumuseţe."* *Pseudokinematikos 2* este o colecţie de astfel de experienţe desăvârşite. Ele nu au nimic de a face cu predilecţia industriei de cinema actuale pentru stimulare, pentru excitarea globului ocular. Au de a face cu explorarea, cu trezirea *ochiului launtric*. Autorul nu face concesii filmelor-de-unică-folosinţă. El e interesat de filmele care merită (trebuie) revizionate. Indiferent de anul când sunt făcute, relevanţa lor nu poate expira. Adevăratele filme mustesc de sensuri. Ele trebuie văzute nu ca mijloace de recreere, ci ca mijloace de *re-creare*. Aşadar, volumul de faţă vorbeşte despre filmele care ne luminează dar, mai ales, despre cele care ne ilumineză. Calea spre iluminare presupune însă un efort şi din partea noastră. Nu ajunge doar să fii „în Zonă". Totul depinde de noi. De atenţia, de reflecţia şi de reacţia noastră. Iluminarea nu e un rezultat al unor factori externi. Ea vine dinăuntru. În acest sens, *Do-Re-Mi-ul* propus de Marian este o iniţiere. Un prim pas pentru unii, o aducere aminte pentru alţii.

Cu această carte, Marian Rădulescu îşi întăreşte rolul de călăuză cinematografică, cu ajutor de la întâia sa călăuză, Andrei Tarkovski (căruia îi dedică câteva eseuri luminoase în Addenda). Autorul adresează o nouă scrisoare de dragoste către Cinema dar şi o propunere-invitaţie pentru şlefuirea interioară prin filme de conştiinţă şi ficţiune. Odată ce ţi-ai însuşit acest canon, *ochiul* nu va mai putea fi înceţoşat, păcălit, distras. Ochiul tău va fi *curat*. Şi va recunoaşte adevărata *lumină*.

Lucian Mircu

## CUI PRODEST?

De ce văd oamenii filme? Să fie doar nevoia de amuzament, de un anume drog (seduşi fiind cu „armele" specifice filmului, doresc să intre într-un anume timp – „timpul cândva pierdut sau petrecut, ori pur şi simplu încă netrăit"[2])? Sau poate că – păzindu-şi intactă conştiinţa de asalturile nemiloase ale istoriei[3] – vor să primească, vorba lui Constantin Noica, restul[4]...

Când a avut loc lansarea primului volum *Pseudokinematikos*, o amică jurnalistă m-a întrebat cui se adresează, de fapt, acest „fals tratat de cinema românesc". În primul rând, i-am

[2] „Omul merge la cinema pentru o experienţă de viaţă. Cinematograful, ca nici o altă artă, lărgeşte şi concentrează experienţa unei persoane şi o face mai lungă. Aceasta este puterea cinematografului autentic. Cultul vedetelor, show business-ul, divertismentul ieftin nu au nimic de a face cu el." (Andrei Tarkovski, *Sculpting in Time*)

[3] „Asta-i arta, asta-i dexteritatea, asta-i esenţa: păzirea necontaminată de ispitele istoriei, de tristeţile nimicitoare ale exilului" (Nicolae Steinhardt).

[4] Aşa se întâmplă în „lumea culturii" cea „întoarsă pe dos". Acolo „nimeni nu mai tăinuieşte nimic, nici marele preot cu ştiinţa lui, nici pictorul, cu amestecul lui de culori", pentru că „toţi sunt gata să-ţi dea restul şi te aşteaptă, cu restul acela miraculos, în biblioteci, muzee şi la chioşcurile de reviste, la radio şi în pieţele publice" (Constantin Noica, *Jurnal de idei*, p. 106). Şi, am putea adăuga, în cinemateci.

răspuns, cititorilor liberi (celor ce-şi pun problema libertăţii)[5], dornici să vadă filme mai deştepte ca ei. Dar şi celor care ştiu (sau sunt pregătiţi să afle) că filmul românesc a existat (prin câteva remarcabile opere – izolate, e drept – în producţia acelor ani şi chiar în filmografia regizorilor respectivi) chiar şi înainte de 1989; celor dispuşi să descopere, sub „coaja" producţiilor arhicunoscute şi difuzate la cinema (sau, mai recent, la TV), „aurul" filmului românesc; celor ce ştiu că patriotismul unei opere nu are nimic în comun cu anvergura triumfalistă a filmelor zis-istorice, cu voievozi şi haiduci, ale „epopeii naţionale"; celor dornici să desluşească autentica dimensiune comică mai cu seamă în unele filme „serioase", nu în comedii populare; celor, în fine, interesaţi să cerceteze pe acei câţiva cineaşti ale căror opere – neconvenţionale, inovatoare formal – merită toată atenţia.

Al doilea volum *Pseudokinematikos*, tot un „fals tratat de cinema", rememorează – fără pretenţii de exactitate şi investigaţie academică – alte bucurii de cinefil. Sunt doar câteva escale în timpul şi spaţiul cinematografic din întreaga lume, trepte spre un posibil *cinema paradiso*. Cartea de faţă este şi un fel de incursiune *anti*-critică în lumea „hieroglifelor adevărului absolut" de pe celuloid şi a vectorilor lor. M-am ocupat exclusiv de filme pe care le consider vrednice de pomenire. La urma urmei, convingerea lui Horia Bernea despre menirea culturii poate fi valabilă şi în domeniul cinematografului (înţeles ca fapt de cultură): „Dacă omul actual va înţelege cât de sărac este în comparaţie cu strămoşii săi, va fi un câştig enorm pentru el. Trebuie ajutat. Omul tradiţional, în mersul său spre Dumnezeu, avea o cale directă: calea rugăciunii; credea! Noi, care ne-am tot îndoit, care suntem atât de bruiaţi, suntem pe o cale care trebuie ajutată prin cultură. Dar să ne întărim prin cultură, nu să ne zăpăcim prin cultură"[6].

Filmele despre care dă mărturie prezentul volum sunt păstrate mai ales în cinemateci şi definesc nu atât „jocurile de culise" ale producătorilor, cât viziunea (stilul, personalitatea) regizorilor care le-au creat. Sunt „filme de autor" ce îmbogăţesc omul cu o „experienţă de viaţă", lărgindu-i şi concentrându-i experienţa. Sunt filme care au ca numitor comun atât de anevoios definibila noţiune de frumos[7], care încearcă să facă sufletul omenesc receptiv la bine şi să-l pregătească pentru „lucrurile de pe urmă". Despre ele au scris pe larg de-a lungul anilor cronicari, teoreticieni, esteticieni, însă rămân mereu un teritoriu de „nişă" pentru publicul larg[8].

## SEMNELE UNEI CIVILIZAŢII PIERDUTE

A fost odată ca niciodată o mare iubire pentru cinema. A fost şi mai este, că dacă n-ar fi nu s-ar povesti. Au fost vremuri în care cinematograful („marele ecran") era şi o oază de bucurie. Când în cinematografele din România se proiectau filme din diferite ţări ale lumii (nu doar americane), când repertoriul era alcătuit diacronic, cu multe reluări de filme vechi, astfel că sala de cinema devenise un fel de sală de cinematecă, adică un „cinematograf cu memorie". Pe atunci, multe dintre filmele difuzate activau setea de absolut şi dorinţa de dialog a spectatorilor. Frigul (iarna) sau căldura excesivă (vara), ori lipsa lor de eleganţă şi de igienă

---

[5] Jean Paul Sartre: „Scriitorul are nevoie de libertatea cititorilor, nu se poate scrie pentru sclavi."

[6] Filmul se inserează pregnant în procesul artistic de „cucerire treptată a tărâmurilor haosului" (Arnold Hauser). „Zăpăcirea" prin cultura modernă este facilitată de tehnica montajului de film, de combinările timpului şi spaţiului gândite cinematografic în vederea obţinerii unei gândiri lărgite, „enciclopedice", a cunoaşterii umane.

[7] „Frumosul – spectacol natural sau operă de artă – stă în rezervă (discret, smerit, soi de film mut) şi nu întreprinde nici un demers în afara unei simple existenţe, prin ea însăşi biruitoare" (Nicolae Steinhardt, *Monologul polifonic*, p. 164).

[8] Astfel de filme ajung mai greu la spectatorii ce caută divertismentul în artă şi sunt atraşi de „suprafaţa lucrurilor". Pentru ei vulgaritatea şi mediocritatea sunt luate drept frumuseţe. „Care anume – se întreba retoric Andrei Tarkovski – sunt cauzele surdităţii estetice şi, uneori, morale a atâtor oameni? A cui este greşeala? Şi, de altfel, ar putea fi ajutaţi aceşti oameni să perceapă frumuseţea, sublimul, inspiraţiile nobile ale spiritului, faptul că numai arta autentică poate să trezească la o stare de veghe?"

din „magazinele de vise” nu te împiedicau să le frecventezi. Filmul devenise aproape o religie (sădea cu timpul – în sufletele celor care ştiau să dea la o parte propaganda ideologică sau balastul bulevardier – un ideal), iar cinematograful era (pentru cei care nu-l substituiau unei cârciumi, unui amfiteatru de circ sau unui stadion) ca o biserică.

În primii ani de după căderea barierelor ideologice (în 1989), repertoriul cinematografelor din România avea să se profileze treptat excusiv pe filme recente şi foarte recente, croite în marea lor majoritate după „reţete de succes”. Sclipitor ambalate, în era *fast food* şi *fast cinema*, filmele americane de divertisment sunt acum – cu puţine excepţii – singurele difuzate în cinematografe. Câteva zeci de cinematografe (din toată ţara) au supravieţuit „vremurilor vechi” şi promovează (uneori în condiţii precare) acelaşi repertoriu – previzibil, uniform şi monoton – ca în *mall*-uri. Filme *junk*, produse de personaje asemenea „jucătorilor” din filmul profetic al lui Robert Altman, *Jocuri de culise*[9]. Arta – avea dreptate André Gide – se naşte din constrângere, trăieşte din luptă şi moare de libertate.

„Nu trebuie scrise decât acele cărţi a căror absenţă provoacă suferinţă” spunea undeva Marina Ţvetaeva. Putem adăuga: „Nu trebuie văzute decât acele filme a căror absenţă provoacă suferinţă.” Dictonul sună bine, dar până să ajungi să-l trăieşti (şi cine ajunge cu adevărat?), cât *voyeurism*, câtă risipă de timp, câtă impregnare cu imagini şi sunete de sirene... Iar apoi, câtă trudă ca să-ţi „deztatuezi” retina (sau poate memoria involuntară), să păstrezi ce-i bun după ce le-ai încercat pe toate. Într-un interviu[10] acordat în România, regizorul ruso-american Andrei Koncealovski declara, în amurgul carierei sale artistice, că nu cunoaşte nici „tânărul cinema românesc”, niciun „tânăr cinema”, că nu cunoaşte cinema. Încearcă – spunea el – să uite totul, să se „deztatueze”. Cinematograful nu-l mai interesează: „Câteodată mai văd filme, dar prefer să revăd filmele care m-au făcut o persoană decentă, vreau să spun cele vechi.”[11] Acele filme (şi încă altele, desigur) sunt, acum – în era şmecheriilor publicitare de tip 3D şi a incipientului „flash cinema” (în care oricine poate să facă filme şi oricine poate să le vadă)[12] – semne ale unei „civilizaţii pierdute”. Cinematograful american – mai spunea regizorul *Siberiadei*, răsfăţat cândva şi de Mama Rusia şi de Unchiul Jack – a decăzut foarte mult, în originalitate şi în calitate, în ultimele decenii: „Nu este vorba despre altceva decât despre o maşină de făcut bani.”[13]

## CEVA BUN DE LA FILMUL ROMÂNESC

Între 1948-1989, pe lângă producţiile populare (cu voievozi, haiduci, oşteni, bişniţari, miliţieni, „revoluţionari” şi „reacţionari”, comisari şi alţii asemenea), au existat – în filmul

---

[9] Repertoriul actual reflectă îndeaproape cuvintele lui Ernest Bernea: „Lumea de azi l-a alungat pe Dumnezeu, a alungat religia şi metafizica, a alungat poezia. Omul, bogat material şi sărac spiritual, aleargă obosit de aparenţe înşelătoare. Toate lucrurile sânt şterse, toate faptele sânt mărunte. E mult, e mult, dar nimic semnificativ. Oamenii nu mai ştiu să se roage, nu mai ştiu să iubească, nu mai ştiu să trăiască şi nici măcar nu ştiu să moară; nu sete de absolut, nu atracţie secretă, nu dramatică întrebare.”

[10] Interviul a fost publicat în *Adevărul literar şi artistic*, cu ocazia participării regizorului la B-IFF 2011.

[11] Regizorul citează ca favorite filme de Fellini, Bergman, Buñuel, Kurosawa, iar pe Andrei Tarkovski (împreună cu care a scris scenariile pentru *Compresorul şi vioara, Copilăria lui Ivan* şi *Andrei Rubliov*) îl consideră un geniu.

[12] „Viitorul filmului ca artă pare a fi subordonat tehnologiei viitorului.” (Ştefan Augustin Doinaş, *Secolul 21*, 10-12/2001)

[13] La începutul anilor 80, unul din cei mai reputaţi critici americani ai momentului, constata că filmul american se afla „în cea mai critică poziţie”. Deşi multe filme „realizează câştiguri imense, mai mari ca niciodată în trecut”, altele „eşuează complet, în aşa fel încât pentru a-şi asigura succesul următor, producătorii sunt nevoiţi să se lanseze într-o competiţie fără final, investind sume tot mai exorbitante, sau sunt obligaţi să facă concesii din ce în ce mai mari gustului comun”. (Adina Darian, *Mirajul Statuetei de Aur*, p. 292).

românesc – şi câteva oaze de cinema *pur sânge*[14]. Sunt filme de autor, ce atestă semnele unor viziuni regizorale mature, opere ce divulgă etapele conturării unei salutare gândiri filmice, ale unui limbaj cinematografic[15]. Unele s-au bucurat de mediatizare (mai ales în presa scrisă), de recunoaşterea criticii[16]: câteva ecranizări (scurt-metraje) după I.L. Caragiale, de Jean Georgescu; *La „Moara cu noroc"; Scurtă istorie*[17]*; Viaţa nu iartă; Când primăvara e fierbinte*[18]*, Pădurea spânzuraţilor*[19]*; Duminică la ora 6; Meandre*[20]*; Răscoala; Reconstituirea; Nunta de piatră; Felix şi Otilia; Duhul aurului; Prin cenuşa imperiului; Ilustrate cu flori de câmp; Mere roşii; Tănase Scatiu; Ma-ma; Filip cel bun*[21]*; Cursa;*

---

[14] Înainte de naţionalizarea industriei cinematografice din România s-au realizat prea puţine filme notabile. Unul dintre ele este, cu siguranţă, *O noapte furtunoasă* (regia: Jean Georgescu). Cenzura comunistă îl interzice între 1945-1952, iar apoi este reluat cu genericul trunchiat, trecându-se sub tăcere producerea sa cu aproape 10 ani mai devreme.

[15] La începutul anilor 80 regizorul Alexandru Tatos se întreba retoric dacă filmele româneşti cu adevărat reprezentative sunt „masa informă de pelicule decolorate, tributare simplismului ultrasupărător, turnate, cu o perseverenţă demnă de o cauză mai bună, după aceleaşi tipare demult perimate" sau „cele câteva titluri de excepţie care răsar pe ici pe acolo şi pentru că sunt atât de rare ni se par mult mai importante decât sunt în realitate" (*Almanahul Cinema 1980*).

[16] Dintre acestea, unele au avut probleme la difuzare, au circulat într-un număr mic de cópii în ţară şi au fost restrase de pe ecrane la scurtă vreme după premieră. De asemenea, realizatorii lor (Mircea Săucan, Mircea Veroiu, Dan Piţa) au fost traşi la răspundere pentru felurite vini imaginare. Altele (*Scurtă istorie, Pădurea spânzuraţilor, Răscoala, Nunta de piatră, Nodul gordian* etc.) au avut parte de remarcabile succese internaţionale.

[17] „În contextul post-disneyan, apariţia lui Gopo are, ne grăbim s-o spunem, toate atributele unei reanimări a … animaţiei. Marcat de succesul şi de clasicitatea lui Disney (aluzia antropomorfică, realism, morală), Gopo ia o decizie fundamentală pentru perenitatea şi substanţa majoră a artei sale, atunci când îşi alege ca personaj omul. Omul despovărat de accesoriile vestimentaţiei." (Ioan Lazăr, *Arta naraţiunii în filmul românesc*, p. 43)

[18] Debutul lui Mircea Săucan în lung-metraj este „un poem de dragoste şi ură pe fundalul primăverii zbuciumate a anului 1945. Încă de la acest film se conturează universul cinematografic al regizorului: viaţa şi moartea, dragostea şi ura, natura prietenă sau duşmană, lupta omului pentru a trăi demn, pentru a gândi şi acţiona cu sufletul şi cu inima, refuzul conservatorismului, al oportunismului şi al ineriei" (Mihai Tolu, *România literară* nr. 34, 22 august 1991).

[19] George Littera semnala „construcţia interioară de o rigoare şi o puritate rar întâlnite în filmele noastre, derivând din precisa geometrie în care sunt expuse motivele, temele, din ridicarea unor întregi arhitecturi de raporturi semnificative, înalt simbolizatorare". Iar Ecaterina Oproiu remarca „gravitatea regizorului" şi „refuzul său dezinvolt de a pluti printre clăbuci de vervă, de a avea farmec levantin". Rezultatul: o „senzaţie de greu", o „gravitate uneori nordică" şi „impresia că ne mişcăm pe o planetă în care legea gravitaţiei impune alte norme, o planetă în care totul cântăreşte infinit mai greu". *Pădurea spânzuraţilor*, consemna Oproiu în acord cu alţi critici de film, ne dă „sentimentul înviorător că ne aflăm în faţa unei pelicule de circulaţie europeană". Printre personalităţile care au făcut parte din echipa acestui film (ce se înscrie pe linia unor opere de referinţe ca: *Iluzia cea mare, Nimic nou pe frontul de vest, Cărările gloriei* sau *Viaţa nu iartă*) se numără şi directorul de imagine Ovidiu Gologan. Migala muncii sale – „şi poezie şi pictură" – se regăseşte în atenţia la cele mai mici detalii ale compoziţiei imaginii (uneori, la aranjarea luminii pentru un prim-plan de câteva secunde, îi erau necesare în jur de patru ore).

[20] „În acest film, autorul, care-i unul singur şi acela-i regizorul Mircea Săucan, a adus reprezentarea realităţii, prin descriere şi prin ritmul ei, prin tonalitatea ei (obţinută prin stilul mişcării – mers somnambulic, mecanic, uniform, egal – printr-o mimică şi gest stereotipe, prin tonul vorbirii refulate în interiorul fiinţelor, vătuite, măcinate între dinţi şi buzele aproape închise, prin încetineala şi monotonia ei, prin iluminarea cadrului, prin scenografie şi costum)." (Victor Iliu, *Fascinaţia cinematografului*, p. 146.)

[21] Mircea Diaconu, interpretul lui Filip: „O bucurie rară şi, în acelaşi timp, filmul care m-a făcut să plâng pentru ultima oară în viaţa mea. Când l-am terminat ştiam clar că a ieşit ceva deosebit, ceva de nivelul filmelor ceheşti din anii `60. Ne-am dus la Buftea pentru montaj şi acolo, în cabină, l-am găsit pe directorul casei de filme, Eugen Mandric, care tăia filmul în draci aşa că am plecat din Buftea

*Dincolo de pod; Iarba verde de acasă; Doctorul Poenaru; Casa dintre câmpuri; Un om în loden; Lumina palidă a durerii; Proba de microfon; Vânătoarea de vulpi; Croaziera; O lacrimă de fată; Concurs*[22]*; Secvenţe; Ochi de urs; La capătul liniei; Fructe de pădure; Dreptate în lanţuri*[23]*; Imposibila iubire; Pas în doi; Glissando*[24]*; Adela; Să mori rănit din dragoste de viaţă; Semnul şarpelui; Sfârşitul nopţii; Moromeţii; Iacob* ş.a. – elemente dintr-un posibil „canon". Altele (*Ţărmul nu are sfârşit*[25]*; Alerta*[26]*; 100 lei; Dincolo de nisipuri; De*

---

plângând, pe jos, spre casă. După aceea, un an întreg am tot filmat ca să acoperim golurile rămase în film." (*ProCinema*, X, 1995)

[22] Filmul lui Piţa (un road movie) iese pe ecrane la un an distanţă de *Croaziera* – apologul lui Mircea Daneliuc (un river movie). Au fost, fiecare, un film-bornă în peisajul cinematografiei româneşti cu tematică „de actualitate", de la începutul anilor '80. Atât *Concurs* cât şi *Croaziera* erau recunoscute în epocă drept opere „demascatoare", „îndrăzneţe" şi „atipice". *Concurs* este însă filmul-poem al Puştiului-„salvator", nu al echipei „dezorientate" şi nici al violatorilor din pădure ori al „ştabilor" semidocţi. (La fel cum *Călăuza* lui Tarkovski se concentrează pe îndrumarea scepticilor sau curioşilor – cu nădejde, credinţă şi iubire – până în pragul „camerei dorinţelor". Nu gândurile necurate ale Profesorului şi Scriitorului sunt „punctul nodal" în pseudo-odiseea S.F. a lui Tarkovski, ci stăruinţa Călăuzei milostive care spune: „Mai presus de toate, să... credeţi!".) *Croaziera* lui Daneliuc rămâne exclusiv confiscată de proza repetatelor „nimicnicii, incidente şi neghiobii", de „urâtul vieţii" din care lipseşte atât Puştiul-„călăuză", cât şi ideea de călăuzire-îndrumare către însăşi „înţelepciunea vieţii".

[23] Poate că forţa celor trei filme de Dan Piţa de la începutul anilor '80 stă tocmai în călirea („lămurirea") personajelor principale: Puştiul din *Concurs*, tâmplarul, unchiul şi mătuşa lui, fotograful Ştefan, Cristina şi Profesorul din *Faleze de nisip*, haiducul Pantelimon din *Dreptate în lanţuri*. Cu toţii stau tare ca o nicovală în care se loveşte. Despre fiecare se poate spune că este „un mare atlet, care învinge, deşi-i lovit", că este parte din „sarea în bucate" ce dă sens poveştii. Fiecare şi-a găsit un „volant" care îl apără de „pantera-realitate", fiecare vrea să se ştie despre el că „este acolo unde este". Lor li se opun grupul de găinari şi turnători, predispus la „vrajbe, invidii, încăierări, denunţuri, lăcomii, mizerabile pofte, rivalităţi, referate" (cum observa Nicolae Steinhardt într-o extrem de pozitivă cronică a filmului, apărută în volumul său *Critică la persoana întâi*) şi „orientat" de Puşti (în *Concurs*), chirurgul Theodor Hristea, cel învins de propria sa „autonomie" şi care trăia numai şi numai „de capul său", nepăsător faţă de „volantul aberaţie" (în *Faleze de nisip*) sau procurorul alergic la lumina soarelui (în *Dreptate în lanţuri*). Puritatea (în sensul nobil de libertate, nu de virtute ce se opune păcatului) este pariul câştigat aici, de regizor. Şi forţa *evergreen* a acestor filme.

[24] „S-ar putea ca filmul lui Mircea Daneliuc să fie – şi este firesc – receptat în chip diferit. S-ar putea ca la unii spectatori să prevaleze efortul (şi implicit oboseala) de a-l urmări (de la un anumit moment încolo, cel puţin). Pe alţii îi vor satisface amploarea şi inventivitatea, imaginaţia cineastului, nu atât pentru coborârea în epocă (acum revolută), cât mai ales în fenomenologia ei. S-ar putea, în sfârşit, ca unii să acuze o lipsă de direcţie narativă, o glisare a însuşi autorului filmului înspre o încărcare barocă (dar când spun aceasta, mă şi întreb dacă nu cumva această glisare barocă funcţionează aici ca un revelator al labirintului psihologic). Poate că filmului *Glissando* i se pot aduce – dacă nu în întregime, cel puţin în parte – reproşuri de acest fel. Un lucru este însă sigur, pentru mine: şi anume că el are importanţa unui pas către actul de maturizare a cinematografiei noastre – ca gândire artistică, ca expresie, ca anvergură narativă şi ca act de cultură, nu în ultimă, ci în primă instanţă." (Mircea Alexandrescu, *Cinema*, 10, 1984)

[25] „*Ţărmul nu are sfârşit* a intrat în producţie ca un film experimental, în stilul ciné-vérité-ului. Este singurul caz – până acum la noi – de un film pornit la drum cu un scenariu de trei pagini. Tema lui: viaţa la ţară în Dobrogea acelui an. De fapt, Mircea voia să faca un cu totul alt film: o poveste de dragoste dintre un soldat în termen ce-şi face armata la grăniceri, în Dobrogea, la ţărmul mării şi o tânără rusoaică venită să caute mormântul tatălui ei, căzut în luptă în timpul războiului. După primele materiale filmate cu ţărani, au urmat brusc cele ale adevăratului film, care i-au lăsat pe conducătorii Studioului – ca să întrebuinţez un cuvânt la modă – perplecşi. A urmat oprirea filmărilor, apoi parlamentări, ameninţări, indicaţii ferme – şi filmările s-au reluat. Tensiunea în care lucra echipa este greu de descris; după ce alte materiale au fost vizionate, s-a dispus din nou oprirea filmărilor, care s-au terminat pe ascuns. Povestea de dragoste peste care plana nu numai umbra războiului, ci şi aceea a revoltei mocnite faţă de viaţa cenuşie, lipsită de libertate pe care o trăiam cu toţii, împletirea momentelor de dramă cu cele de joacă copilăreasca, unele scene de un erotism rafinat – au făcut ca filmul să fie interzis pentru difuzare." (Mihai Tolu, *România literară* nr. 34, 22 august 1991)

*ce trag clopotele, Mitică?*[27], *Faleze de nisip* ş.a.) nici măcar nu au avut parte de premieră, la vremea lor, sau de cronicile cuvenite[28]. Iar atunci când – în 1989 – restricţiile de difuzare au fost ridicate, prea puţini spectatori mai erau dornici să le vadă[29]. Începuse o *altă* formă de înnebunire (spălare de creieri) *en masse*, prin importul ameţitor de filme de aventuri, telenovele etc.

După 1990[30], coordonatele minimalist-(neo)realiste şi tonurile reci din filmele deceniilor şase-opt sunt preluate şi valorifiate cu mai mult sau mai puţin succes de Lucian Pintilie (*Balanţa*[31]*; Prea târziu; O vară de neuitat; Terminus Paradis; Niky Ardelean,*

---

[26] „*Alerta* este un film cu totul deosebit, imposibil de clasificat. Început ca un film-comandă, ca un film de protecţia muncii pentru Ministerul Industriei Chimice, el s-a transformat într-un poem liric, într-o pledoarie pentru frumuseţea dragostei şi a grijii pentru aproapele nostru, acţiunea desfăşurându-se în peisajul dezolant al unei uzine chimice care urâţeşte şi poluează totul în jur. Tinerii eroi, cu viaţa riguros programată de alţii, care ştiu numai ei ce este bine şi rău, sunt conduşi pe bandă rulantă, ca şi sacii cu îngrăşaminte chimice, şi doar dorinţa lor de puritate şi libertate îi va face să plutească fericiţi deasupra zidurilor Voroneţului sau să zburde descătuşaţi pe treptele unei scări infinite, care îi va duce poate spre o lume mai bună." (Mihai Tolu, *România literară* nr. 34, 22 august 1991)

[27] Victor Rebengiuc (Pampon): „Publicul a ajuns o persoană destul de matură, care, singură, poate aprecia calitatea artistică a filmelor. Intermediarii, cei ce-şi imaginează că-l pot substitui sau „ocroti" ca pe un copil neştiutor, nearătându-i imagini socotite de ei, nedemne, impudice, dure sau mai ştiu eu cum, greşesc! Socot că publicul de azi poate alege singur şi că va putea pricepe *De ce trag clopotele, Mitică?*." (Cinema, 12, 1981).

[28] Dintre acestea, *100 lei, Dincolo de nisipuri* şi *Faleze de nisip* au rulat, pentru scurtă vreme, în cinematografe, dar fie în variante trunchiate, fie cu secvenţe refilmate după indicaţii „de sus". Întrebat ce anume propune pentru îmbunătăţirea calităţii în filmul românesc, actorul Florin Zamfirescu sugera ca „genericul filmului românesc, veşnic incomplet, să se compună pe viitor şi din numele acelora care au greaua sarcină de a verifica o operă de artă".

[29] Filmul românesc, prin operele de excepţie numite mai sus (şi alte câteva omise din enumerare), devenise act de cultură şi, poate, o „revanşă". A „anahoreţilor, înfrânţilor, modeştilor, complexaţilor, ne-trebnicilor" (Constantin Noica, *Jurnal de idei*, p. 39).

[30] În volumul său, *Confesiuni cinematografice*, Dan Piţa discută chestiunea scenariului în noua paradigmă socio-politică şi culturală. Acum, susţine Piţa, scenaristul sau autorul ecranizat (dacă mai e în viaţă, desigur) îi spune regizorului, autoritar: „Ascultă omule, eu am scris scenariul, treaba ta e să-l filmezi!". Piţa recunoaşte că, mai ales la ultimele filme, a trebuit să se conformeze voinţei arbitrare a scenaristului şi producătorului. Şi atunci este îndreptăţit să se întrebe: Dată fiind evoluţia cinematografului din punct de vedere tehnic, care va fi în viitor rolul scenaristului, al regizorului? Regizorul – „principalul creator care asamblează totul: dramaturgia, jocul actorilor, dialogurile, imaginea, sunetele şi muzica" – începe să lase loc, inevitabil, producătorului. Ca urmare, cinematograful de azi, „din ce în ce mai golit de semnificaţii", este unul „de producător". Nu mai contează *cum* povesteşti, ca în cazul filmelor „de autor", ci mai ales *ce* povesteşti. Dar – adaugă nostalgic Dan Piţa – „totdeauna între formă şi fond trebuie să existe o relaţie complexă, care derivă una din alta şi se sprijină una pe alta" …"regizorul e judecat azi după numărul de intrări, de faze *sexy*, de bătăi şi urmăriri". Aceste ingrediente, foarte gustate de „publicul larg" atunci când sunt bine puse în pagină, rămân însă „nedigerate" când filmul se îneacă în secvenţe gratuite, descriptive şi didactic-teziste. Piţa evocă apoi cinematograful comercial prin recurenta opoziţie Europa *versus* America, adică: „o istorisire simplă, caldă, plină de sensibilităţi, necesară mai degrabă sufletului şi intelectului" faţă de spectaculozitatea efectelor speciale ce devin „o dimensiune artistică ce ţine mai mult de arta spectacolului, de ideea de a şoca cu tot dinadinsul (şocul vizual şi auditiv devenind un scop în sine, un element hotărâtor, primordial)", adresându-se „acelor simţuri necontrolate, acelor nevoi de ordin hormonal (violenţă, sex, ură, răzbunare)".

[31] Importanţa *Balanţei* este „comparabilă cu aceea a *Omului de marmură* al lui Wajda" pentru că „ne redescoperim, într-o viziune caricatural-grotescă, propriile instituţii: Justiţia, Poliţia, Biserica, Partidul, Şcoala, Securitatea, Sănătatea, Armata, Transporturile etc. De remarcat, ni se atrage atenţia, motto-ul din Antim Ivireanu, ales de regizor şi inclus în scenariul filmului: „…nu avem nici credinţă, nici nădejde, nici dragoste, şi suntem mai răi, să mă iertaţi, decât păgânii… Şi puteţi cunoaşte aceasta, că este aşa cum vă zic, că ce neam înjură ca noi de lege, de cruce, de cuminecătură, de colivă, de prescuri,

*colonel în rezervă; După amiaza unui torţionar*), Stere Gulea (*Vulpe-vânător; Stare de fapt*), Nicolae Mărgineanu (*Priveşte înainte cu mânie; Faimosul Paparazzo; Schimb valutar*), Mircea Daneliuc[32] (*Patul conjugal; Această lehamite; Senatorul melcilor* ş.a.). În 1991 Nae Caranfil debutează cu un film-unicat (*E pericoloso sporgersi*), a cărui prospeţime şi vervă (desprinse parcă din cinematograful ceh al anilor 60) va fi egalată, câţiva ani mai târziu, de Cristian Mungiu (în *Occident* şi *Aminitiri din Epoca de Aur*). Spre sfârşitul deceniului, Alexandru Maftei regizează pentru TVR: *Fii cu ochii pe fericire*. Acest film anticipează întrucâtva direcţia pe care va merge cinematograful românesc după anul 2000[33]. Atunci încep să se afirme o serie de tineri regizori ale căror filme adună premii după premii la festivaluri din întreaga lume. Unii sunt prezenţi în retrospective şi gale dedicate filmului românesc, alţii intră în clasamente internaţionale: Cristi Puiu (*Marfa şi banii; Moartea domnului Lăzărescu; Aurora*), Cristian Mungiu (*4 luni, 3 săptămâni şi două zile*), Corneliu Porumboiu (*A fost sau n-a fost?; Polţist, adjectiv*), Cristian Nemescu (*California Dreamin'*), Călin Netzer (*Medalia de onoare*), Adrian Sitaru (*Din dragoste, cu cele mai bune intenţii*), Anca Damian (*Crulic*) ş.a.

Filme semnate de-a lungul anilor de Jean Georgescu, Liviu Ciulei, Victor Iliu, Iulian Mihu, Manole Marcus, Mircea Săucan, Lucian Pintilie, Dan Piţa, Mircea Veroiu, Mircea Daneliuc, Alexandru Tatos, Stere Gulea, Dinu Tănase, Nicolae Mărgineanu, Nae Caranfil, Cristi Puiu, Cristian Mungiu, Corneliu Porumboiu, Călin Netzer şi încă alţii mărturisesc fără putinţă de îndoială, că cinematograful românesc *există*.[34] Trebuie doar să-i desluşim nestematele în hăţişul de producţii amatoristice (chiar dacă, uneori, cu patalama) şi ilustrative, de *pseudo*-comedii ori *pseudo*-drame.

## ÎN CĂUTAREA ICOANEI PIERDUTE[35]

Pe la mijlocul anilor 90 ieşeam dintr-o sală de cinema unde tocmai văzusem *Născuţi asasini*. Eram bulversat, intrigat şi – în mod bizar – încântat. Controversatul şi electrizantul film al lui Oliver Stone mă acaparase în lumea lui prin feeria de culori, sunete şi ritmuri bine alese, prin montajul dibaci, prin replicile ironic-tăioase, prin savoarea crudă a retoricii sale „metatextualiste".

---

de spovedanie, de botez, de cununie şi de toate tainele Sfintei Biserici. Cine dintre păgâni face aceasta?" (Eugenia Vodă, *Cinema şi nimic altceva*).

[32] Referindu-se la cele mai spectaculoase căderi în cinematograful românesc de după 1990, criticul de film Tudor Caranfil comentează: „Mă uit la colegii mei de generaţie, regizorii. Mă uit la Piţa, mă uit la Daneliuc... De 20 de ani ei fac un film prost unul după altul. Singurul care face excepţie e Pintilie. Mă uit cu compătimire, pentru că îmi dau seama că ei vor să supravieţuiască profesional, dar pun în primejdie ceea ce era bun, strălucit, în opera lor de dinainte." (*Adevărul*, 5 august 2011)

[33] Acest „nou val" se remarcă, între altele, printr-o dublă debarasare (una caldă, una rece): de – în fine! – estetica sordid-naturalistă din filmele ultimului deceniu al secolului XX, dar şi de poetica rafinată a unui Iliu, Ciulei, Pintilie, Săucan, Piţa, Veroiu, Tatos, Daneliuc, Demian, Tănase. Se naşte astfel un nou tip de „firesc": acela de pe stradă, în care dialogurile, muzica, decorurile, lumina artificială şi costumele încetează să mai fie „personaje" în dramaturgia filmului.

[34] La noi, observa cineastul Victor Iliu într-o notă de jurnal (de la începutul anilor `40), „cinematograful nu poate avea, niciodată poate, caracterul de producţie, de export, de marfă, adică. La noi trebuie să fie artă, numai artă. Pentru că, nu trebuie uitat niciodată, cinematograful e cel mai complet mijloc de exprimare artistică. Trebuie făcută o cronică a timpului, a întâmplărilor, a oamenilor. Documentarul vieţii şi realităţilor româneşti. Nu popularizatorul platitudinilor vodevileşti şi melodramatice, exhibiţionism trivial de prost gust, de imbecilitate etc." În 1959, acelaşi Iliu, care devenise între timp regizorul unuia din primele filme româneşti de artă (*La „Moara cu noroc"*), consemna: „Trebuie neapărat să creăm o cinematografie a noastră. Să facem astfel de filme încât ele să poată fi deosebite de ale altora, să nu mai imităm la nefârşit pe alţii." (Victor Iliu, *Fascinaţia cinematografului*).

[35] Vezi Addenda 2: „De la „Sfânta Treime" a lui Andrei Rubliov la Călăuza lui Andrei Tarkovski".

*Născuţi asasini* este, probabil, spectacolul cinematografic la superlativ la care mi-a fost dat să particip, în ultimul deceniu al secolului XX. (În primul deceniu al secolului XXI această tulburătoare şi, pe alocuri, încântătoare experienţă cinematografică a fost întrecută doar de un singur film, nedifuzat în cinematografele din România: *Recviem pentru un vis*.) Oricât de sofisticat şi dement-provocator se doreau stilul şi, respectiv, „miezul", finalul era – surprinzător – *happy*: ucigaşii în serie Mickey & Mallory Knox, alintaţi de *mass media* întregii lumi şi transformaţi de jurnalişti în supervedete, sfârşesc prin a-i lichida atât pe oamenii legii, cât şi pe reporterul-vedetă (corupţi, evident) de care s-au folosit în prealabil. La urmă scapă nepedepsiţi şi – peste ani – îi vedem bine-mersi într-o rulotă, unde-şi plimbă plozii prin preerie.

Am întâlnit atunci, la ieşirea din cinematograf, un dascăl universitar ce preda limbi şi civlizaţii clasice la noi în urbe (între timp a îmbrăcat straiele monahale). Fusese şi el la film. L-am întrebat ce părere are despre năzdrăvănia pe care tocmai o văzuserăm proiectată pe acelaşi ecran. După o scurtă ezitare, mi-a răspuns oarecum esopic: „Filmul s-ar cuveni să fie ca o icoană, nu-i aşa?..." Am tăcut, n-am zis nimic, dar în sinea mea încercam să pricep ceva din răspunsu-i enigmatic. Ce legătură putea fi între film (orice film) şi icoană? Termenul de iconic – aveam să înţeleg peste ani – poate fi însă folosit şi în legătură cu artele nevizuale. Se vorbeşte despre aspectul iconic al muzicii psaltice sau despre „iconicitatea" romanului dostoievskian. În *Idiotul*, Dostoievski – arată Sorin Dumitrescu (în *Noi şi icoana*) – „inaugurează în tehnica romanului *iconicitatea*", iar Zosima „simbolizează aurul din icoane". Personajele şi caracterele dostoievskiene „sunt proiectate pe aureola acestui *caracter-ecran* care le exaltă prin contrast semnificaţiile". De ce nu ar fi atunci posibilă şi o întâlnire a filmului cu icoana?

Încercarea de a desluşi asemănări între film şi icoană presupune, recunosc, un demers temerar. Cu atât mai mult cu cât percepţia comună, atât în cazul filmului, cât şi în cazul icoanei, operează cu clişee. În ceea ce priveşte filmul, globalizarea accentuată (mai ales în era post-comunistă) tinde să transforme în „icoane" doar filmele cu succes la *box office*. Celelalte (filmele „de autor") nu par să conteze. Dar nici icoana (ca „vehicul pentru sfinţenie") nu are parte de o soartă mai bună, câtă vreme sunt preferate „semnele denotative ale Hristosului din tabloul religios: gesticulaţie evlavioasă, frumuseţe şi fericire corporală paradiziace, morfologie juvenilă şi ecleraj misterios-dulceag" (Sorin Dumitrescu). Imaginea de film însă (atunci când nu cultivă numaidecât „firescul de pe stradă", ci prelucrează, „re-crează", „transfigurează" realitatea) se pretează la o lectură „simbolică" şi la o „hermeneutică" asemenea icoanei. Astfel, cinematografia *ca* filozofie este o „detectare", o „modalitate a cugetului şi destoiniciei omului de a vedea cât mai desluşit lumea şi de a şi-o *reprezenta* mai coerent, mai cutremurător" (Nicolae Steinhardt)[36].

Limbajului iconografic, diferit de modalităţile de expresie ale picturii religioase (tributare modelor, curentelor, stilurilor apărute în lumea occidentală după Reformă) predispune la contemplaţie – vezi şcoala lui Andrei Rubliov, Teofan Grecul ş.a. – şi „smulge privitorul din lumea sensibilă" pentru a-l călăuzi spre „lumea iluminării divine" (Alain Besançon, *Imaginea interzisă. Istoria intelectuală a iconosclasmului de la Platon la Kandinsky*). Menirea icoanei – atunci când refuză ilustrarea de tip „realist", „naturalist" – este aceea de „a angaja vizual persoane, de a ‚pescui' oameni concreţi, anumite biografii" (Sorin Dumitrescu) în numele unei călătorii spre transcendent. Doar arta icoanei – arată Elena Dulgheru în *Scara Raiului în cinema* – „oferă chipuri, iar nu măşti, care, pentru prima dată în istoria artelor plastice, ne privesc de dincolo, cu dragoste lină, în ochi: sufletele sunt vii". Chipurile din icoană, „statice şi reprezentate frontal", „ne privesc, chemătoare la trezvie rugătoare, din Paradisul Învierii".

În mod asemănător, asemenea unei liturghii, cinematograful transcendental „transformă experienţa într-un ritual ce se poate repeta la nesfârşit" (Paul Schrader, *Transcendental Style in Film*). Devenind tot mai *voyeur*-istă, imaginea din zilele noastre s-a

[36] Filmul, astfel, ar trebui să-l ajute pe privitor nu să vadă, ci să „străvadă", adică să „călătorească în infinitatea văzutului" (Constantin Noica, *Jurnal de idei*, p. 76).

„eliberat” de orice fel de cenzură, de orice limită tehnologică şi de orice original. A devenit un „pseudo- sau contra-original” şi, ne lasă acum să avem parte de ceea ce ne-am dorit. Imaginea televizuală, „structural idolatră”, ascultă de *voyeur* şi „nu produce decât imagini prostituate”. Nu mai comunică decât mereu alte imagini – „idoli de *voyeuri*, fără original” – şi „contrazice orice comuniune”(Jean-Luc Marion). Sacrul, adaugă Marion, nu se mai disimulează pentru că „afară dacă nu dispare, apare în „marile mese” [*grand messes*] care constau de-acum înainte mult mai adeseori în congrese politice sau întâlniri sportive decât în celebrări euharistice”.

Şocant, halucinant şi „demitizant”, *Născuţi asasini* – unul din acele filme în care aventura (macabră) înlocuieşte „conştiinţa” şi dimensiunea tragică – se dezvăluie şi el mai cu seamă printr-o cheie de interpretare (printr-o „detectare”) de tip „iconic”. Sau, mai bine spus, „anti-iconic”, pentru că alternativa pe care o propune la dezastrul contemporan al imaginii distruge, iar nu luminează (ca în icoană) „faţa divină a oamenilor”.

## FILMUL DE ARTĂ – O HIEROGLIFĂ A ADEVĂRULUI ABSOLUT

Se vorbeşte peste tot despre genuri cinematografice. Nu vizionăm un film, ci dorim să vedem comedii sau filme poliţiste, de groază sau de aventuri, de tip *thriller* sau *romance* etc. Foarte rar se mai întâmplă să exclamăm că am văzut *un film* – un film pur şi simplu, eventual cu majusculă – pe care să nu-l putem înregimenta în clişeele vreunui gen anume.

Pe la mijlocul anilor 80, Andrei Tarkovski (cel mai important regizor al sfârşitului de veac XX, în opinia unui titan al filmului, suedezul Ingmar Bergman) îşi exprima deschis rezervele faţă de transferul genurilor din teatru înspre cinema. Astfel, nota el în *Sculpting in Time*, comedia de situaţii, *western*-ul, drama psihologică, melodrama, muzicalul, *thriller*-ul, filmele poliţiste ori de groază aparţin nu atât artei, cât *mass mediei*, adresându-se – atunci când se încadrează perfect în aceste clasificări – „publicului larg” amator de „filme-conservă”.

Poate filmul să devină un fel de spaţiu „taboric”[37], „iconic”, o „zonă” în stare să provoace în sufletul spectatorului – asemenea dragostei – un „teribil cutremur al sufletului” (Heinrich Heine) ce întredeschide uşa lumilor de sus pentru a ne împrospăta şi odihni cu „răcoarea raiului”?[38] Ne poate face el – asemenea iubirii – să uităm de puterea păcatului (ratării, destrămării) în care trăim, poruncind (asemenea vocii misterioase din *Călăuza*) un autoritar „Stai!” şi chemându-ne a ne împodobi cu „frumuseţea de sus”? Ne poate el împinge înainte, ca şi cum ne-ar îndemna să aflăm în întreaga viaţă ceea ce – de-abia conturat, pentru o singură clipă – doar am întrezărit?[39]

Care este scopul filmelor de artă faţă de *target*-ul „filmelor-conservă”? Are arta un scop anume? Şi dacă da, este el redefinit perpetuu de epoci, de mode sau are puterea să transceadă vremurile? La modul ideal, arată Andrei Tarkovski, ţelul artei – neschimbător, peren – este acela de a „explica artistului şi celor din jur care este sensul vieţii unui om; iar dacă nu reuşeşte să-l explice, măcar să adreseze această întrebare”[40]. Arta modernă însă – avertizează autorul *Călăuzei* – a luat-o pe un alt drum. Nu mai contează aspiraţia către un ideal, căutarea unui sens vieţii, ci „afirmarea valorii individului ca entitate autonomă”. Artistul nu mai e „un slujitor al unei idei măreţe, al unui ideal comun, gata oricând să-şi răscumpere înmiit darul cu care a fost înzestrat”. Arta nu mai este o *omilie*, o expresie a ceea ce are omul mai bun în fiinţa sa: nădejde, credinţă, dragoste, frumuseţe, rugăciune. De aceea

---

[37] Vezi Addenda 3, „Călăuza şi spaţiul taboric”.

[38] Elena Dulgheru crede că da. Volumul ei, *Scara Raiului în cinema*, este o mărturie în acest sens. Vezi capitolul „Imaginea paradisului în cinema” şi studiile aplicate „paradisurilor de autor” din filmele lui Serghei Paradjanov, Emir Kusturica şi Andrei Tarkovski.

[39] Atunci când izbuteşte toate acestea, filmul devine o punte spre Ospăţ, spre Bucurie, spre Zona de care este vorba în *Călăuza*, ori spre „oceanul gânditor” din *Solaris*.

[40] Dacă arta poate stimula emoţii şi idei, cinematograful care se adresează maselor (cinematograful comercial) spulberă irevocabil – atrage atenţia Andrei Tarkovski, în *Sculpting in Time* – orice urmă de gândire şi simţire: „Oamenii nu mai caută Frumosul şi Spiritualul, ci ajung să consume filmele ca pe Coca-Cola.”

omul modern, extrem de suspicios faţă de ideea de jertfă (chiar dacă exprimarea de sine presupune obligatoriu o formă de sacrificiu) şi bombardat din toate părţile de clişeele diferitelor genuri, manifestă o sensibilitate (şi o dependenţă) excesivă faţă de surogatele artistice.

Există, afirma Andrei Tarkovski, un singur fel de gândire filmică: cea poetică. Doar cinematograful poetic, arăta el, poate rezolva „situaţiile ireconciliabile şi paradoxale (frumosul şi urâtul, binele şi răul, moartea şi viaţa etc.)"; doar aşa cinematograful poate fi un mijloc adecvat de expresie pentru gândurile şi sentimentele regizorului-autor. Care este genul în care îl putem încadra pe un regizor ca Robert Bresson? „Niciunul", răspunde Tarkovski, fiindcă „Bresson este Bresson – el însuşi un gen". Enumerarea continuă: Antonioni, Fellini, Dreyer, Bergman, Kurosawa, Dovjenko[41], Vigo, Mizoguchi, Buñuel, Chaplin. Cu toţii regizori de marcă în cinematograful mondial, fiecare în felul său un fenomen unic, irepetabil; orice descoperire artistică reprezintă, în viziunea tarkovskiană, „o imagine nouă şi unică a lumii, ca o hieroglifă a adevărului absolut", o „metonimie" (parte pentru întreg: pentru a vorbi despre infinit, artistul zugrăveşte lumea realităţilor finite). Iată, de exemplu, două din filmele cu cel mai mare succes la public ale regizorului rus: deşi catalogate drept repere ale genului S.F., nici *Solaris* şi nici *Călăuza* **–** în fond, filme de *con*-ştiinţă şi ficţiune – nu-şi au locul pe raftul producţiilor de gen[42], ci aparţin mai degrabă universului poetic plăsmuit de regizori precum cei numiţi mai sus. Poate şi pentru că Tarkovski a înţeles, la fel ca Dostoievski, că realul nu poate exista fără fantastic şi invers[43].

Adevărata imagine de film se bazează deci pe „distrugerea genului", deoarece numai aşa idealurile pe care artistul încearcă să le exprime nu sunt sacrificate de respectarea parametrilor unui gen sau altul. Că realitatea este cu totul alta, o demonstrează Robert Altman cu uriaşa sa forţă satirică, în *Jocuri de culise*[44]**.** Cine mai este atunci autorul unor astfel de filme „de gen"? Nimeni altcineva decât milioanele de spectatori care apelează la opiumul „cinematografului de consum" ca să evadeze, iluzioriu, dintr-o existenţă cenuşie şi tristă, pentru a se reîntoarce la ea când filmul s-a terminat.

## FIŞE DIN DOSARUL VIZIONĂRILOR

### ***Intoleranţă*** **(D. W. Griffith, 1916)**

[41] „Lirica lui Dovjenko aduce revelaţia surselor şi a permanenţelor. Pomii grei de roade, femeia care a născut, jubilaţia elementelor se convertesc, în Pământ, într-o laudă pasionată a zămislirii, a fecundităţii. Totul stă sub zodia unei maternităţi universale. Natura descoperă o abundenţă edenică, grămezile de mere sunt uriaşe, spicele, pepenii, asemenea, floarea soarelui – adevărată emblemă a Ucrainei lui Dovjenko – priveşte cu o corolă imensă. Puterea de germinaţie e exaltată ca virtute fundamentală. Freamătul perpetuu al universului se descifrează în mişcarea lanurilor bogate, contemplate din înalt, apa inundă livezile, ploaia albă şi grasă cadeca o bucurie a fertilităţii. Sunt mulţi copii, femeile au pântecul îngreunat de rod. Dovjenko proclamă dragostea ca principiu universal, ca măsură a existenţei." (George Littera, „Poemele lui Dovjenko", *Secolul XX*, 10/1965)

[42] Genul avea să fie reprezentat, de-a lungul vremii, de filme de referinţă (*Odiseea spaţială 2001, Întâlnire de gradul trei, Vânătorul de recompense* ş.a.) sau extrem de populare (*Superman, Războiul stelelor, E.T., Avatar* ş.a.).

[43] „O mare importanţă au pentru mine – scria Andrei Tarkovski în *Sculpting in Time* – acele tradiţii din cultura rusă ce pleacă de la opera lui Dostoievski. Dezvoltarea lor în Rusia modernă este fragmentară, insuficientă; de fapt, ele sunt mai degrabă considerate desuete sau ignorate cu desăvârşire. Şi aceasta datorită incompatibilităţii lor totale cu materialismul. În plus, criza spirituală prin care trec toate personajele dostoievskiene (însăşi inspiraţia operei sale şi a celor care i-au urmat) este şi ea văzută cu mari rezerve. De ce această teamă faţă de starea de „criză spirituală" în Rusia contemporană?"

[44] „În această „terapie de grup" care, poate, va exorciza tot răul de care suferă Babilon-ul celei de-a şaptea arte, Altman, cu ferocitate, dar fără ostentaţie, plimbă pe sub nasul protipendadei Hollywoodului o oglindă mărităoare, în care staruri şi producători sunt reduşi la stadiul de măşti malefice şi groteşti" (Alain Bouzy).

## O dramă solară a tuturor erelor umanităţii

Pentru că *Naşterea unei naţiuni*[45] a fost un *mega-hit*, regizorul, scenaristul şi producătorul David W. Griffith şi-a permis, un an mai târziu, să se înhame la un alt proiect de mari proporţii – o „dramă solară a tuturor erelor umanităţii". Aceasta avea să capete pe ecran o formă şocantă, neobişnuită[46] şi – pentru acele vremuri, când publicul larg privea cinematograful ca pe un fel de bâlci, de distracţie ieftină – revoluţionară.

*Intoleranţă* cuprinde patru istorii diferite ce se desfăşoară concomitent. Împletirea de episoade întrerupe mereu cronologia fiecărei povestiri, pentru a face loc celorlalte[47]. Mesajul pacifist al *Intoleranţei* (protestul lui Griffith se extindea la diverse forme de injustiţie socială: represiunea sângeroasă a grevelor, persecuţiile contra nonconformiştilor, erorile judiciare, intoleranţa religioasă) avea să fie greu de acceptat de o ţară ce se pregătea să intre în război. Ca urmare, autorităţile americane l-au retras din circulaţie ca „inoportun", după 22 de săptămâni de proiecţie. În plus, discursului cinematografic sofisticat[48] (inovatoarea concepţie asupra naraţiunii, de suprapunere greoaie de fire narative pe care spectatorul nu era capabil încă să le desluşească, să le asimileze) a determinat răsunătorul eşec comercial al filmului[49].

Impactul *Intoleranţei* a fost considerabil nu numai asupra cinematografului (i-a influenţat pe Eisenstein şi Murnau)[50], ci şi asupra literaturii. Acestui film (savurat, încă de la premieră, exclusiv de un public deschis pentru experimente şi o naraţiune cinematografică sofisticate) îi datorează romanul anglo-saxon construcţiile acronologice şi salturile în timp/spaţiu[51].

Cu filmele lui Griffith se naşte o artă. „El a fost primul – afirma Eric von Stroheim despre regizorul *Naşterii unei naţiuni* şi al *Intoleranţei* – care a ştiut să aducă frumuseţea şi poezia în ceea ce era pe atunci un spectacol dezlânat şi banal; a intuit, primul, potenţialul enorm al cinematografului şi a fost cel dintâi care a făcut din el un instrument de recreare, cel

---

[45] Anvergura fără precedent (pe continentul american, căci *Cabiria* lui Giovanni Pastrone avusese premiera cu un an înainte, în Italia) a superproducţiei regizate de Griffith se înregistrează la numai 20 de ani de la prima demonstraţie publică a lui Edison. Filmul său, „monumentul de celuloid ridicat în cinstea Ku Klux Klan-ului" (Serghei Eisenstein), înfăţişează istoria a două familii de proprietari, pentru care Războiul de Secesiune reprezintă o „ispăşire fără vină". Forţele principale aflate în conflict sunt, pe de o parte, armata de negri ce răspândeşte abuzul, violul, crima, iar pe de altă parte, Ku Klux Klan-ul. Este primul „lung-metraj de propagandă din istorie, dacă nu punem la socoteală *Independenţa României*", aflat însă „nu la câteva mii de kilometri, dar la ani-lumină distanţă de ceea ce inova D.W. Griffith în America în aceeaşi perioadă" (Cristian Tudor Popescu, *Filmul surd în România mută*, p. 17-18, 53).

[46] Principalele poticneli de receptare, în rândul publicului majoritar, neiniţiat în limbajul încă embrionar al cinematografului, erau: montajul alternat, travelling-ul, prim-planul, supraimpresiunea.

[47] Primul episoad prezintă aspecte din luptele greviste ale anului 1911, urmărind destinul unui tânăr muncitor învinuit pe nedrept de crimă. Condamnat la moarte, el este salvat în ultima clipă, înainte de execuţie. În al doilea episod, un cuplu de tineri hughenoţi sunt ucişi la Paris în timpul masacrului din „Noaptea Sfântului Bartolomeu" pus la cale de Caterina de Medicis. Episodul al treilea transpune motivul metafizic al calvarului lui Iisus, ilustrând ideea nedreptăţii şi a cruzimii. Ultimul episod reconstituie invadarea Babilonului atacat şi cucerit de către perşi. Acestor acţiuni interţesute (şi legate prin temă: intoleranţa în luptă cu dragostea şi caritatea) li se adaugă un leit-motiv plastic al timpului, veşnic altul şi veşnic acelaşi: o femeie (Lilian Gish) balansând un leagăn.

[48] „Un talmeş-balmeş inexplicabil, în care Catherina de Medicis îi vizitează pe săracii New Yorkului, în timp ce Iisus binecuvântează pe curtenii lui Baal, iar armatele lui Darius iau cu asalt expresul de Chicago." (Louis Delluc)

[49] *Intoleranţă* avea să devină cel mai mare fiasco financiar din istoria cinematografului, cu un deficit de peste un milion de dolari, iar Griffith va continua să plătească datoriile provocate de acest mega-proiect al său până la moartea sa din 1946.

[50] În 1987 fraţii Taviani aduc un omagiu artei filmului şi lui Griffith: *Bună dimineaţa, Babilon* are ca personaje principale doi tineri arhitecţi italieni ce lucrează pe platourile de filmare de la *Intoleranţă*.

[51] În acest tip de literatură vor excela ulterior Don Passos, James Joyce, William Faulkner, Aldoux Huxley, Virginia Woolf şi alţii, autorii unor contrucţii romaneşti de o noutate formală fără precedent.

mai eficient şi mai popular din câte au existat vreodată; a înţeles, primul, imensa eficacitate a filmului ca instrument de propagandă." Opera sa (aici, scria René Clair, „au apărut cele mai frumoase ritmuri care au însufleţit vreodată o suită de imagini") – nu de puţine ori dominată de un sentimentalism facil, de numeroase concesii făcute publicului despre care el însuşi spunea că are mentalitatea unui copil de doi ani – îţi dă impresia că „asişti la geneza unei muzici sau la prima utilizare conştientă a pârghiei sau a roţii", că „eşti martor la apariţia, organizarea şi începuturile limbajului şi naşterii unei arte" (James Agee).

## ***Nanuk eschimosul*** **(Robert Flaherty, 1922)**
### Primul film documentar modern

Robert Flaherty este ctitorul unui gen (documentarul modern), iar opera sa rămâne „un reper fundamental al istoriei cinematografului" (Cristina Corciovescu). *Nanuk* prezintă câteva scene din viaţa vânătorului Nanuk („ursul alb") şi a familiei sale. Cu toţii duc o existenţă tradiţională, neatinsă de industrializare, în tundra îngheţată. Aparatul de filmare îi surprinde pescuind, vânând vulpi şi morse, construind un iglu; totul este filmat şi montat cu discreţie, lungi planuri-secvenţă restituie „timpul real" al faptelor**.**

Filiala canadiană a unei companii franceze de blănuri i-a oferit regizorului-operator $50,000 pentru expediţia de 16 luni până la jumătatea drumului spre Polul Nord. „Când le-am spus că doream să fac cu ei un film, fotografii care aveau să se mişte, au izbucnit în râs. Eschimosii mei – îşi aminteşte Flaherty – habar n-aveau ce-i o fotografie. I-am fotografiat atunci pe câţiva şi le-am arătat, apoi, imaginile. Le-au privit pe dos...A trebuit să-i duc la oglinda din coliba mea, să-i las să se privească pe rând şi să le ţin fotografiile lipite de obraz. Abia atunci au zâmbit fericiţi. Înţeleseseră..."

„Avem de a face cu o dramă care produce o impresie mult mai puternică decât toate celelalte născocite, pentru că este *adevarată*. Nanuk – scrie Robert E. Sherwood – nu e un aventurier jucând un rol pe care-l dai uitării de îndată ce interpretul şi-a şters machiajul. Este el însuşi, eschimosul care luptă pentru a supravieţui. Nordul nu e produsul mecanic al unor maşini care stârnesc vârtejuri de vânt şi împrăştie zăpezi de *confetti*. Este Nordul adevărat, crud şi cu o uriaşă forţă." În filmul lui Flaherty, furtuna de zăpadă, foamea, istovirea omului singuratic care luptă împotriva naturii cu armele sale cele mai primitive erau absolut autentice. Pentru prima oară nu se juca, ci se trăia în faţa aparatului. „Secretul longetivităţii lui *Nanuk* stă tocmai în faptul că până şi în omul primitiv marele clasic a ştiut să întrevadă şi să ne dezvăluie umanitatea." (Tudor Caranfil)[52]

## ***Rapacitate*** **(Eric von Stroheim, 1924)**
### Mizerie, senzualitate şi puritate

Critică necruţătoare a unor aspecte negative ale „capitalismului sălbatic" american, filmul lui Eric von Stroheim a căzut victimă propriului mesaj tematic atunci când producătorii, operând montajul final fără consimţământul regizorului, au încercat să îl transforme într-un *hit*[53]. „Am vrut să arăt viaţa adevărată, cu mizeria, cu urâţenia, cu violenţa şi cu senzualitatea ei şi – contrast singular – cu puritatea ei şi n-am făcut decât un film.

---

[52] Nanuk-omul a murit de foame în 1922, la doar câteva luni după terminarea filmărilor, ca victimă a forţelor naturii pe care în film le cucerise. După ce a fost refuzat iniţial de cinci distribuitori, *Nanuk* a avut premiera în New York în acelaşi an, în completarea spectacolului cu *Băiatul bunicii*, al lui Harold Lloyd. Publicul, care venea să-l vadă pe comicul Harold Lloyd (comedia e mereu cerută de public) – *Nanuk* nefiind decât „completarea" – vorbea la ieşire numai despre *Nanuk*.

[53] Versiunea originală a *Rapacităţii* dura nouă ore. După repetate scurtări (impuse de producător) s-a ajuns la varianta actuală de aproape două ore, montată fără consimţământul lui Stroheim. Cele şapte ore care au căzut la cenzură (varianta păstrată fiind de 140 minute) au fost numite „Sfântul Graal" al cinematografului. Din bobinele respective s-a extras – se pare – nitrat de argint în valoare de 43 de cenţi gramul. Dar chiar şi aşa, numeroasele nivele de receptare au făcut ca *Rapacitate* să fie adesea votat drept „unul din cele mai bune filme ale tururor timpurilor".

Fragmentele rămase din el au fost adunate sub titlul *Rapacitate*" – comenta amar, în amurgul vieţii, regizorul[54].

Fiica unor emigranţi, Trina, se căsătoreşte cu un dentist neatestat, McTeague, iar în secvenţa nunţii, camera suprinde ironic un convoi de înmormântare ce trece pe sub ferestrele nuntaşilor. Treptat, ea devine tot mai zgârcită. Pierzându-şi dreptul de a mai profesa, exasperat de metamorfoza hidoasă a Trinei, McTeague cade în patima beţiei şi, devenind tot mai violent, îşi ucide în cele din urmă soţia. Este urmărit sub soarele deşertului şi îşi omoară duşmanul, însă după ce acesta izbutise să-i pună catuşele, astfel încât trebuie să-i poarte cadavrul pană ce va muri el însuşi de epuizare.

Naraţiunea cinematografică a *Rapacităţii* depăşeşte psihologia rudimentară, polemizând cu sentimentalismul dulceag al majorităţii producţiilor cinematografice. Oamenii se resping, se chinuie, se provoacă, se invidiază, se denunţă, fug, se izolează şi se omoară când se reîntâlnesc. Toţi cineaştii până la Stroheim se prosternau unui public convenţional – un public „inventat anume pentru a prostitua arta şi a o scoate din sacra ei austeritate (evident, mai săracă în posibilităţi de multiplicare şi de profit); public care, mimetic cum era, ar fi acceptat la început orice drum, dar care, poftit pe cel mai facil, se şi găsea în proces de înstrăinare şi degradare". Stroheim – scrie în continuare Romulus Rusan – a fost „primul, de la întemeierea Hollywoodului, care a refuzat să slujească acelui public, care s-a încăpăţânat să nu se gândească la el, care s-a înverşunat să creadă numai în sine, numai în publicul din sine, numai în acest virtual public care apare, inevitabil, o dată cu fiecare artist de geniu, cu fiecare nouă posibilitate de alegere"[55].

În *Rapacitate***,** fiecare personaj se cufundă tot mai mult în singurătatea şi în disperarea sa, în obsesia şi în ura sa. Timpul devine preceptibil prin distrugerea pe care o provoacă. Datorită temperamentului său puternic, Stroheim atinge un „realism subiectiv hipertrofiat, împins uneori până la cruda caricatură a comportamentelor" (Jean Mitry). Acuzat de unii pentru naturalismul brutal al imaginilor sale, cineastul este elogiat de alţii pentru „realismul integral" (André Bazin), pentru un realism şi o obiectivitate „atât de pronunţate încât ai impresia că asişti la un documentar". Folosirea prim-planurilor, a detaliilor, a unghiulaţiei şi a iluminării dramatice, iradiind şi transfigurând machiajul – „toate derivă din Griffith (Stroheim i-a fost asistent la *Intoleranţă*) dar – arată Lewis Jacobs – şi mai influenţate de Griffith sunt simbolurile, stilul interpretării şi al caracterizării personajelor".

Film al „timpului ce devorează vieţi" (Tudor Caranfil), *Rapacitate* este bântuit de laitmotivul predestinării. Detalii de atmosferă ne fac sa presimţim mereu – chiar în cele mai fericite momente ale eroilor – soarta tragică, implacabilă, care-i pândeşte.

## ***Ultimul dintre oameni*** **(Friedrich Murnau, 1925)**
## **Camera de filmat, personaj al dramei**

Tema căutării înfricoşatoare a sinelui, prefigurând *expresionismul german* în film (exprimarea viziunii şi a stărilor emoţionale ale regizorului, ca răspunsuri subiective la o relaitate obiectivă), avea să fie enunţată într-o serie de filme ca: *Golem*, *Cabinetul doctorului Caligari*, *Studentul din Praga* – iar acesta din urmă avea să marcheze o ruptură faţă de tradiţia convenţiilor teatrale. Alte filme importante din aceeaşi perioadă (*Raskolnikov*, *Siegfried*,

[54] Filmul lui Stroheim se remarcă printr-o regie de un realism crud, o ironie nu mai puţin crudă, contrapunctată de tonuri şi de semitonuri simboliste, de o autenticitate nemiloasă.

[55] Supranumit „cineastul blestemat" al Hollywood-ului datorită atât dispreţului său intransigent faţă de aspectele bugetare ale unui film, cât şi datorită unui realism feroce care deranja convenţionalismul şi moralismul ipocrit al cinematografului american, Stroheim „inaugurează nonconformismul şi curmă epoca de compromis dintre artistul cineast şi producător, epocă presărată de atunci cu numeroase victime" (Romulus Rusan).

*Nibelungii*, *Metropolis*[56]) substituie scenografiei peisajul natural. Decorurile de coşmar ale filmelor expresioniste reuşesc să creeze „obiectiv" (prin scenografie şi iluminare) atmosfera de *chiaroscuro*, redând astfel exemplar realităţi subiective: stări mentale şi emoţionale tulburi, poveşti de groază cu forţe oculte, crime, magicieni, alchimişti, vampiri şi monştri.

*Ultimul dintre oameni*, realizat de Friedrich Murnau într-o perioadă când studiourile germane sunt cele mai mari şi mai bine dotate din lume, marchează „o importantă modificare a opţiunilor tematice în sânul mişcării expresioniste: de la atemporalitatea legendei şi mitului, la realitatea cotidiană" (Dana Duma). Îmbătrânind, portarul unui hotel (Emil Jannings) se vede transferat ca îngrijitor de toaletă[57]. Mobilul real, care provoacă suferinţa şi renegarea de către vecinii din cartier şi de familie, este însă pierderea uniformei[58] o dată cu *job*-ul.

Cu *Ultimul dintre oameni*, pentru prima oară în istoria filmului, actorul nu mai este o mască fixă: prim-planurile îi urmăresc atent expresiile feţei şi transformările ei, imperceptibile de la distanţă. Până la el (excepţii: *Intoleranţă* şi *Cabiria*), camera de filmat fusese static fixată pe un trepied. În filmul lui Murnau, mobilitatea camerei (care – scria Marcel Carné – „devine ea însăşi un personaj al dramei", la fel ca, puţin mai târziu, în *Aurora*) şi filmarea subiectivă (operator: Karl Freund) sunt încercate pentru prima oară în istoria filmului. Camera dă în mod constant sentimentul de imponderabilitate, de perfectă adaptare a aparatului la toate necesităţile povestirii – vezi, de exemplu, redarea senzatiei propagării unui suntet în spaţiu, atunci când camera urmăreşte sunetul pe tot traseul parcurs de la trompeta-emiţătoare până la urechea portarului-receptor.

## ***Aurora (Friedrich Murnau, 1927)***
## **Trezirea la viaţă a conştiinţei**

De bună seamă că frumuseţea acestui film nu stă în intriga vag moralizatoare: îndrăgostit de o altă femeie, un ţăran încearcă să-şi omoare tânăra nevastă, dar până la urmă îşi domină pornirile pătimaşe şi revine la tandreţea iniţială. Strălucirea *Aurorei* este dată de felul în care cineastul poet Friedrich Murnau imprimă mişcării camerei o fluiditate foarte asemănătoare privirii omeneşti, atunci când priveşte cu inspiraţie spre lumea din jur. Murnau, avea să observe scriitorul Romulus Rusan, a transformat rigida lentilă a aparatului într-un „ochi de gânditor romantic"[59]. O altă posibilă explicaţie a ecoului lăsat de filmul lui Murnau peste vreme ar fi caracterul său universal, după cum mărturisea chiar regizorul pe generic[60].

După succesul fulminant cu câteva filme de referinţă realizate în Europa (*Nosferatu*[61], *Ultimul dintre oameni* şi *Faust*), Murnau este adoptat de America, unde i se pun la dispoziţie

---

[56] Întâiul mare film de S.F., *Metropolis* aduce pentru prima oară în acest gen cinematografic (ce cunoscuse numai călătorii spaţiale) tematica anticipaţiei sociale şi ideea dezumanizării ca urmare a maşinismului excesiv.

[57] Americanii nu au înţeles „drama" personajului – la ei portarul unui hotel era mai prost plătit decât îngrijitorul toaletei.

[58] Uniforma este o splendidă şi impozantă manta, cu fire aurite şi epoleţi, simbol al autorităţii supreme şi al însemnelor exacerbate ale onorabilităţii – aluzie la aspiraţiile militare ale Germaniei din anii 20.

[59] În *Aurora*, acest ochi „coboară parcă la rădăcina lucrurilor; luminile şi umbrele sunt sensibile ca o pleoapă, deşi au fost elaborate cu prejudecata unui pictor".

[60] „Acest cântec al Bărbatului şi al Femeii, de nicăieri şi de pretutindeni s-ar putea întâmpla aici şi oriunde, pentru că peste tot – în tumultul oraşului sau sub cerul liber al fermei – soarele răsare sau apune, pentru că pretutindeni viaţa este foarte asemănătoare, câteodată amară, alteori dulce, cu lacrimi şi râsete, cu greşelile şi iertările ei..."

[61] *Nosferatu* avea să nască mai multe interpretări. Nosferatu este „tiranul însetat de sânge, rătăcind prin acele sfere în care miturile şi basmele se întâlnesc" (Siegfrid Kracauer). Totodată, filmul lui Murnau – în care se simte „suflul judecăţii de apoi" (Bela Balasz) – poate fi citit şi ca un discurs subtil despre puterea iubirii (o tânără soţie se sacrifică pentru a-şi salva bărbatul) sau ca o expresie a „neliniştii existenţiale", specifice spiritului nordic. Toate acestea sunt sugerate prin „imaginile cele mai răscolitoare pe care le-a creat ecranul german" (Lotte Eisner). El foloseşte pentru prima oară în filmul

*money, money, money* şi chiar un studiou întreg pentru a realiza acest film. Amprenta formaţiei europene a eruditului cineast şi-a spus, inevitabil, cuvântul: *Aurora* este „o abilă îmbinare a trei stiluri: identificarea cu natura, pe plan afectiv – caracteristică filmului suedez; accentuarea erotismului şi violenţei – moştenite de la naturalismul german; montajul dramatic, ca şi folosirea detaliilor simbolice – preluate de la şcoala sovietică" (John Howard Lawson).

Câmp de bătălie între forţele întunericului şi ale lumii, *Aurora* (asemenea celorlalte capodopere ale artistului) este vehicolul acestui conflict expresionist – limbaj pe care Murnau l-a folosit „cu o grandoare aproape liturgică" (Henri Agel) – ce se încheie, aproape întotdeauna, cu dezastrul fiinţei umane. În aceeaşi notă antinomică sunt enunţate câteva concepte opuse (sat-oraş, zi-noapte, conştiinţă umană-forţele naturii) şi teme frecvente în epocă (dorinţa întoarcerii la natură, ameninţarea oraşului apăsător şi corupt, generator de angoase şi primejdii necunoscute). Dar Murnau opune oraşul satului la modul general, ci sugerează contrastul dintre existenţa trepidantă a Lumii Noi şi clasicismul senin şi sănătos al Europei: „Aurora care incheie *Aurora* nu este un simplu acord final, un răsărit de soare oarecare, ci expresia trezirii la o nouă viaţă a conştiinţei eroului, a necurmatei speranţe în renaşterea sufletului uman, un final pe măsura unui film de neuitat." (Tudor Caranfil)

## ***Patimile Ioanei d'Arc*** **(Carl Dreyer, 1928)**
### Tonalităţi austere şi hieratice

*Patimile Ioanei d'Arc* surprinde nebănuitele feţe ale naturii umane şi capacitatea omului de a-şi tortura semenii cu fanatism în numele unei ideologii. În câteva momente din ultima zi din viaţa „fecioarei din Orlèans", Carl Theodor Dreyer condensează procesul, condamnarea şi arderea ei pe rug.

Construit ca un montaj de *gros-plan*-uri şocante ce devin expresie a conştiinţei şi a misticii („Niciodată nu am văzut fiinţe atât de apropiate pe un ecran!" s-a spus în epocă), planuri-detaliu pe mâini, pe arme, pe cărţi, pe instrumente de tortură, dar mai ales pe feţe (riduri, pleoape, gene, lacrimi alunecând), *Patimile Ioanei d'Arc* foloseşte mişcările de aparat doar pentru a descrie cadrul (tribunalul, judecătorii, rugul, mulţimea) în care se desfasoara dialogul sufletelor, înţeles ca un „dialog între Bine şi Rău, între autoritate şi conştiinţă".

Pentru că „la adevărul spiritual nu se ajunge decât pe calea realismului" (cum susţinea Dreyer), feţele sunt nemachiate – fapt cu totul ieşit din comun în lumea filmului mut. Nu există peruci sau bărbi false, iar cadrele sunt filmate exact în ordinea cronologică prevazută în scenariu. „Dreyer – scria Jean-Georges Auriol – aproape că ajunge să o martirizeze pe Maria Falconetti, pentru a o face să îndure patimile Ioanei d'Arc. El nu se mulţumeşte să-l îndemne pe operatorul de imagine să dăltuiască figurile cu vitriol, ci lucreaza chipul „Ioanei dupa Falconetti", scrutându-l ca la microscop sub lumina tăioasă a proiectoarelor, pentru a-l surprinde pe viu, şi îi resculptează capul tunzând-o cu adevărat în prim-plan[62], satisfăcut să o vadă suferind şi plângând".

Decorurile închipuie un cadru puternic stilizat. Geometrii liniare (suliţe, gratii, scări, stâlpi, cruci, spânzurători) şi curbe (arcade, căşti, cupole, clopote, buşteni, coşuri de nuiele) se îmbină – scria Romulus Rusan – într-o „arhitectură al cărei singur lux este austeritatea şi a cărei singură podoabă este demnitatea alb-negrului".

## ***Mulţimea*** **(King Vidor, 1928)**
### Realism social şi influenţe expresioniste

---

expresionist natura însăşi, pe care o transformă în „spaţiu sufletesc" şi o impregnează cu fiorul spaimei.

[62] Capul ras al Ioanei devine un „semn pentru violenţa cu care cei puternici încearcă să-şi depersonalizeze victimile", pentru „rezistenţa la opresiune şi tiranie". Deşi lipsit de podoaba-i naturală, chipul Ioanei lui Dreyer reflectă inocenţa victorioasă în lupta cu ipocrizia judecătorilor, puritatea unui crez, curajul de neînfrânt al mucenicului.

Una din secvenţele emblematice din *Mulţimea* prezintă un grup de oameni intrând şi ieşind dintr-un mare imobil newyorkez, apoi aparatul fixează o multitudine de ferestre ale unui zgârie-nori, în timp ce obiectivul îi parcurge etajele înainte de a se opri la o feresatră prin care se pot vedea sute de funcţionari în faţa meselor de lucru[63].

Filmul lui King Vidor, una din capodoperele erei mute a cinematografului, are ca personaj principal un om obişnuit – John Sims – fascinat de „visul american", miraj al tuturor posibilităţilor. Mentalitatea individualistă şi climatul ultra-competitiv din metropola modernă („Trebuie să fii cel mai bun în acest oraş ca să învingi mulţimea") sunt o mare provocare. Cu mijloacele realismului social (ce anticipează neorealismul din *Hoţii de biciclete*) şi ale curentului expresionist[64], Vidor prezintă zbuciumul vieţii domestice a unui cuplu („Căsătoria nu e un cuvânt, e o propoziţie") căruia îi moare unul dintre copii[65]. Drama se consumă în indiferenţa marelui oraş care – spune personajul principal – „râde mereu cu tine când eşti vesel, dar de plâns plânge cu tine doar o zi". Aşadar, un film-experiment, „fabricat" în uzina de vise de la Hollywood, specializată deja în producţii *glamour* de serie, sentimentale şi liricoide. Dar – *nota bene* – un film pe care producătorul şi l-a dorit, pentru că studiourile M.G.M. produceau destui bani (Vidor tocmai ajunsese campion la încasări cu *Parada cea mare*[66]) ca să-şi poată permite, din când în când, un „neprofitabil film de artă"[67]. Compoziţia plastică a filmului aminteşte de filmele germane „ale străzii"[68] şi anticipează universul futurist din *Timpuri noi*[69]. Brutalităţile şi efuziunile din prototipurile europene sunt însă evitate, preferându-se în schimb povestirea simplă despre oameni izolaţi şi neajutoraţi care nu izbutesc să stabilească între ei căi de comunicare[70]. Obsesia regizorului a fost să evite melodrama: „Dacă ai oameni răi în film spunea el ai melodramă, şi dacă ai melodramă, nu mai ai veridic. În *Mulţimea* nu sunt oameni răi: doar viaţa e aspră, vicleană şi feroce. Şi acesteia trebuie să-i reziști."[71]

## ***Omul cu aparatul de filmat*** **(Dziga Vertov, 1929)**
## **Un film despre cinematograf şi naşterea unui film**

---

[63] Această imagine a halei strivitoare, în care sute de funcţionari epuizaţi întorc paginile registrelor, aşteptând sfârşitul programului, avea să fie „reorchestrată" peste ani, de regizori celebri ca Orson Welles (*Procesul*) şi Billy Wilder (*Apartamentul*).

[64] Multe din secvenţele-cheie ale filmului – cum este şi scena parcului de distracţii, printre oglinzi deformante, tobogane şi „tunelul îndrăgostiţilor" – sunt tributare concepţiei scenografice din Aurora.

[65] „Cred că americanul de rând îşi croieşte drum prin viaţă învingând o sumedenie de încercări dramatice. N-avem decât să le înregistrăm." (King Vidor)

[66] Filmografia lui King Vidor numără o mare varietate de genuri (film de război, comedie, melodramă, western) şi tonalităţi (liric, epic, dramatic, eroic). Impresionantul echilibru dintre „postulatele contrare: comic şi patetic, lipsă de măsură şi autenticitate, conştiinţă lucidă şi alienare, inteligenţă şi grosolănie" (Barthélémy Amengual), precum şi amestecul de „cinema direct" şi ficţiune îl definesc pe Vidor ca un cineast greu clasabil, dar care ştie să practice şi un cinematograf de largă audienţă la public (*Aleluia, Război şi pace*).

[67] Socoteala producătorului: „Va fi bine pentru studio şi va fi bine pentru întreaga industrie."

[68] *Ultimul dintre oameni, Berlin – simfonia unui mare oraş, Metropolis*.

[69] Filmul lui Chaplin a fost considerat de critici drept „cel mai extraordinar document despre alienarea omului pe care l-a compus vreodată un artist" (Marcel Martin). „Puterea expresivă a gag-ului provine adesea din dublarea lui: dansul faunesc al eroului, devenit nebun îşi găseşte corespondent în baletul pe patine cu rotile; victimă a maşinii de hrănit, Charlot va deveni, la rândul său, hrană pentru imensul agregat pe care încearcă să-l stăpânească" (Etienne Fauzellier). „Întreaga disperare filozofică ce denunţă absurditatea lumii, întreaga angoasă a lui Kafka izbucnesc din acest film pe cât de burlesc, pe atât de feroce" (G. Altman).

[70] „Protagoniştii filmului – o femeie şi un bărbat – sunt aleşi în aparenţă întâmplător din mulţimea anonimă a oamenilor care colindă străzile newyorkeze. Vieţile lor sunt searbede, iar ei trăiesc în umbra zidurilor, rătăcind neajutoraţi în mijlocul mulţimii." (John Howard Lawson)

[71] În 1933 Vidor continuă povestea din *Mulţimea* în *Miracolul vieţii*, unde cuplul părăseşte oraşul şi se stabileşte la ţară.

În perioada imediat urmatoare Revoluţiei bolşevice, Dziga Vertov[72] – împreună cu câţiva entuziaşti documentarişti (*Kinoki*) – publică o serie de „manifeste radicale" prin care denunţă cinematograful narativ convenţional ca fiind „neputincios". Soluţia propusă de ei: un cinema nou, bazat pe „organizarea materialului documentar înregistrat de aparatul de filmat". Grupul lor crede puternic atât în capacitatea aparatului de filmat de a reproduce realitatea „aşa cum este ea", cât şi în „necesitatea montajului, prin care această realitate este organizată într-un întreg expresiv şi convingator".[73]

Documentarul-eseu al lui Dziga Vertov din 1929 este un „film-program", un „film-experiment", un „film-sinteză a vieţii cotidiene" – mai puţin un film despre Moscova („personajul" principal), cât unul despre cinematograf şi naşterea unui film. Operatorul este surprins filmând, pe monteuză o vedem la masa de montaj, iar publicul din sală se joacă pe sine, urmărind filmul de pe ecran[74]. Vertrov îşi pune aici în practică propria concepţie despre montaj, realizând o „viziune epică a actualităţii" şi folosindu-se de crearea unui film într-o „limbă cinematografică universală", ce vorbeşte exclusiv prin imagine[75]. Doar aşa, arăta regizorul, va putea omul cu aparatul de filmat „să ţină pasul cu fenomenele de viaţă în plină mişcare: renunţând la imobilitatea lui obişnuită, exersându-şi la maxim spiritul de observaţie şi folosind, spontan, o serie de procedee precum: filmarea cu camera ascunsă, distragerea atenţiei, filmarea surpriză şi altele"[76].

Producţia de documentare din anii deceniului al treilea îl transformă pe Vertov într-un cinest „nerentabil" – spre deosebire de scurt-metrajele de actualităţi, filmele documentare de lung-metraj aveau slabă priză la publicul larg. Stalin îl va acuza de formalism – o „erezie" capitală, prin care i se reproşa preocuparea exagerată pentru *formă* în detrimentul *conţinutului* (idelogic, propagandistic). Regizorul şi-a depăşit însă condiţia de documentarist, devenind un *cine-poet*[77].

## ***Que Viva Mexico!*** **(Serghei Eisenstein, 1932)**
## **Meditaţie asupra vieţii, dragostei, morţii**

Proiectul cinematografic realizat de Serghei Eisenstein în Mexic cuprinde pagini din istoria revoluţionară a Mexicului (cucerirea lui de către Spania şi introducerea creştinismului),

---

[72] Dziga Vertov a fost cel dintâi mare cineast al cinematografului sovietic de propagandă, în anii 1918-1920.

[73] „Sunt un demiurg! – exlama Vertov. Creez omul mai perfect decât Adam, creez mii de oameni diferiţi după schiţe şi scheme pregătitoare. Iau de la unul braţele cele mai puternice şi cele mai îndemânatice, de la altul picioarele cele mai zvelte şi mai iuţi, de la al treilea cel mai frumos şi mai expresiv dintre capete. Cu ajutorul montajului creez omul nou, omul perfect!".

[74] Viaţa, în *Omul cu aparatul de filmat*, este captată pe trei planuri: 1) viaţa aşa cum este ea, brută; 2) viaţa înscrisă pe peliculă (prelucrată, îmbogăţită) prin intermediul „cine-ochiului"; 3) viaţa „ajustată" prin montaj.

[75] Imaginea – regizată, ideologizată – seduce. Vertov, ca şi Dovjenko, Eisenstein sau Protazanov i-au ajutat pe spectatori să alunece în „alte lumi", să-şi deschidă „porii visării cu ochii deschişi". „Când e aflat în reverie, omul acceptă mai lesne mesaje. Un mesaj propagandistic plasat într-o asemenea stare pătrunde mai adânc în suflet decât unul direct, „realist"." (Cristian Tudor Popescu, *Filmul surd în România mută*, p. 49-50)

[76] *Berlin, simfonia unui mare oraş* – documentarul lui Ruttmann şi Freund – lasă ecouri în *Omul cu aparatul de filmat*. Filmul lui Ruttmann se remarcă prin „puterea de a recrea cadenţele contrastante ale celor 24 de ore, de a materializa lumina palidă a zorilor şi vârtejul nocturn al bodegilor şi cabaretelor, de a privi munca din uzine şi pauza de prânz, de a transforma un obişnuit ropot de ploaie într-un eveniment deosebit". (Cristina Corciovescu – *Cinema…un secol şi ceva*)

[77] Rezultatul demersului practicat de Vertov: un meta-cinema, fără inserturi, scenariu, actori şi decoruri, un tip de cinema reflexiv ce anticipează operele regizorilor francezi din perioada Nouvelle Vague a deceniilor cinci-şase. În anii 60-70 Vertov este considerat profetul stilului ciné-vérité (echivalentul francez al termenului *kino-pravda*) şi părintele filmului ne-narativ.

evocând spiritul şi cultura acelui pământ, în primele trei decenii ale secolului XX. Influenţa lui Eisenstein asupra industriei mexicane de film a fost atât de mare, încât el este şi astăzi recunoscut drept „părintele cinematografului mexican".

Conceput în şase episoade, *Que Viva Mexico!* ar fi putut fi „un sublim monument cinematografic al timpului nostru şi, fără îndoială, unul din exemplele cele mai glorioase ale geniului uman" pentru „calitatea fotografiei", „perfecţiunea plastică a fiecărei imagini" şi „teribila profunzime a celei mai mici priviri sau a celui mai mic gest" (Ado Jyrou). Neînţelegerile cu producătorul (scriitorul american socialist, Upton Sinclair) datorită depăşirii cu mult a bugetului – în condiţiile depresiunii economice de la începutul deceniului al patrulea – duc la întreruperea filmărilor şi la sechestrarea materialului filmat, pe care Eisenstein nu-l va mai vedea niciodată[78] şi pe care autorităţile sovietice au refuzat constant să-l importe spre a fi montat. Pe baza lui[79] se vor realiza ulterior (sub girul lui Sinclair) câteva alte variante[80]. Dezmembrarea filmului său l-a afectat profund pe Eisenstein. *Que viva Mexico!* rămâne, alături de *Rapacitate* şi *Splendoarea Ambersonilor*[81], una din marile capodopere pierdute ale cinematografului.

Pentru „capacităţile sale intelectuale", „setea de cunoaştere", „dorinţa de a privi totul din cât mai multe puncte de vedere", pentru „incursiunile teoretice nu numai în arta filmului, ci în toate formele de artă", Serghei Eisenstein – autorul unei filmografii peste care nu se poate trece uşor (*Greva*; *Crucişătorul Potiomkin*; *Octombrie*[82]; *Vechiul şi noul*; *Alexandr Nevsky*; *Ivan cel Groaznic I-II*) – a fost considerat „un Leonardo Da Vinci al secolului XX" (Cristina Corciovescu).

## ***Pământ fără pâine*** **(Luis Buñuel, 1933)**
## **Primul documentar social realizat în Europa**

Numele lui Louis Buñuel a devenit un semn ce evocă „o serie de semnificaţii specifice, aşa cum numele lui Dickens este legat de Crăciun, iar numele lui Kafka trimite cu gândul la meandrele sumbre ale unei căutări fără sfârşit" (Michael Wood). În timp, *brand*-ul „Buñuel" a ajuns sinonim pentru cruzime, excentricitate, blasfemie, necrofilie şi un dram de fetişism.

---

[78] Totul se petrecea datorită presiunilor lui Stalin, care a insistat asupra întoarcerii neîntârziate a regizorului în URSS, unde avea să fie pus sub grava acuzare de a fi colaborat cu troţkiştii.

[79] În viziunea lui Eisenstein filmul trebuia să cuprindă următoarele părţi: Prologul (o meditaţie asupra atemporalităţii şi caracterului anistoric în care indigenii sunt evocaţi într-un spirit monumental; primul cadru surprinde o impunătoare piramidă, una din ruinele culturii Maya de la Yucatan), Fiesta (o serie de clişee narative: devotamentul filial, interludii romantice), Sandunga (episod ce surprinde strălucirea ţării înaintea supunerii ei de către conchistadori), Maguey (episod ce explorează epoca dominaţiei coloniale, filmat printre imenşii cactuşi de la Tetlapayac), La Soldadera (dedicat femeilor-soldat şi femeilor soldaţilor din trupele revoluţionare mexicane) şi Epilogul (ce prezintă viaţa citadină din Mexico City în paralel cu imagini ale vechilor tradiţii).

[80] Aceste variante au fost montate de Sol Lesser (*Furtună deasupra Mexicului, Eisenstein în Mexic, Ziua morţii*), Marie Seton (*Timp în soare*) si Jay Leyda (*Filmul mexican al lui Eisenstein: patru episoade pentru un studiu*).

[81] „Romanul lui Booth Tarkington, din care se inspiră, îi oferă lui Welles câteva din temele sale predilecte: neînţelegerea naturii puterii şi dezagregarea ce rezultă din această neînţelegere; incapacitatea de a accepta realitatea morţii şi teama iraţională de viitor; imposibilitatea comunicării din cauza lipsei de încredere în ceilalţi şi a încrederii excesive în propria persoană" (Cristina Corciovescu).

[82] „*Octombrie* este tăgăduirea dialectică a *Crucişătorului Potemkin*. El devine interesant tocmai prin fragmentele şi părţile care nu seamană cu *Crucişătorul*… (...) *Potemkin* are ceva dintr-un templu grecesc, *Octombrie* e baroc, are părţi care sunt pur experimentale, metode de filmare pe care abia le voi dezvolta. Pentru mine, *Octombrie* e mai interesant. (...) A face cinema înseamnă a realiza o serie de imagini compuse în aşa fel încât să provoace o mişcare afectivă şi să suscite o serie de idei. Mişcarea merge de la imagine la sentiment şi de la sentiment la teză" (Serghei Eisenstein).

După ce a şocat o lume întreagă cu experimente suprarealiste (*Câinele andaluz* şi *Vârsta de aur*), regizorul – vizionar, iconoclast şi provocator – filmează profunzimile celei mai crunte mizerii din regiunea spaniolă Las Hurdes, situată lângă graniţa cu Portugalia. Munţii aceia sălbtici l-au fascinat pe autorul de mai târziu al *Viridianei*, la fel ca sărăcia lucie şi isteţimea localnicilor[83]. Pământul fără pâine – pare a spune acest documentar – este un pământ fără Dumnezeu, căci pâinea – mană cerească pentru om – nu se frânge pe aceste meleaguri. Sătenii nu au parte de strictul necesar pentru supravieţuire, însă – unealtă a retoricii caustice a lui Buñuel – aparatul de filmat nu pierde ocazia de a înregistra pe peliculă o lecţie de geometrie în care copiilor li se spune că suma unghiurilor într-un triunghi este de 180 de grade.

Discurs pe tema subdezvoltării şi studiu asupra geografiei umane, *Pământ fără pâine* este primul documentar angajat social (un fel de declaraţie politică ce avea să fie amendată prompt de Guvernul Spaniol, care a interzis filmul până la premiera oficială din 1937) realizat în Europa. Cu o imagine „fără pudoare, fără ostentaţie, evitând orice declamaţie" (Ado Kyrou) şi în acordurile sfâşietoare ale „Simfoniei a IV-a" de Johannes Brahms, filmul surprinde – cu acurateţe, fără tuşele melodramei – absurdul unui ţinut uitat de timp: ţărani muşcaţi de şerpi, o capră de munte rostogolindu-se într-o prăpastie (împuşcată fiind chiar de regizor), un catâr înţepat de sute de albine etc. Cruzimea lui Buñuel nu lasă loc niciunei concesii, nu eludează nimic, nu este purtătoarea niciunui mesaj coerent şi „îndrăzneşte să disece realitatea cu o obscenitate chirurgicală" (André Bazin), descoperind omul în toată josnicia şi măreţia lui.

Documentarul lui Buñuel (ce poate fi comparat cu *opus*-ul semnat de Alain Resnais în 1955, *Noapte şi ceaţă*) nu urmăreşte să trezească sentimente de compasiune. Optica regizorului, cunoscut pentru noncornformismul şi anarhismul său, a fost mult prea cinică pentru a putea stârni mila cuiva. Ţinta sa e mai degrabă politică şi vizează guvernul autoritar din Spania acelor ani, prezentând lumii o faţă necunoscută a ţării sale. *Pământ fără pâine*, îşi aminteşte Buñuel, a fost finanţat de un amic de-al său – muncitorul anarhist spaniol Ramon Acin[84] – dintr-un câştig la loterie.

După filmare, nemaiavând sponzor, Buñuel a trebuit să facă singur montajul la Madrid, pe o masă de bucătărie. În condiţii precare, privea imaginile cu lupa şi le lipea cum putea. „Sunt sigur – notează Bunuel în cartea sa, *Ultimul meu suspin* – că am aruncat la coş imagini interesante, fiindcă nu le vedeam prea bine."

## ***S-a întâmplat într-o noapte*** **(Frank Capra, 1934)**
## **Umor inteligent şi lipsă de afectare**

Filmul lui Frank Capra este deopotrivă un *road movie* şi o comedie romantică. Farmecul său e dat de interpreţii principali (Clark Gable şi Claudette Colbert), dar şi de replicile lor. Dialogurile lui Robert Riskin anticipează verva unui scenarist ca Neil Simon[85].

Fugara Ellie, răsfăţata fiică a unui mogul de pe Wall Street, este îmblânzită de Peter, un ziarist în căutare de senzaţional. Un drum de o noapte cu acelaşi autobuz (pe aceeaşi rută: Miami - New York) le va schimba viaţa. După multe peripeţii, urmăriri, răsturnări de situaţii etc. se ajunge la „punctul zero", acela pentru care – spun ei – viaţa merită să fie trăită: triumful dragostei materializat în unirea matrimonială. Din dragoste, nu din interes. Sigur, până la urmă tot la hollywoodianul (şi gratuitul, în fond) final fericit se ajunge. Dar parcă –

---

[83] „M-a uimit iubirea lor faţă de acel pământ sterp, fără pâine (*tierra sin pan*). De fapt, de pâine proaspătă nu s-a auzit pe acolo decât atunci când cineva mai aducea câte o franzelă uscată din Andaluzia".

[84] Ramon, povestea Buñuel, dădea seara ore de desen muncitorilor. „Când a izbucnit războiul, în 1936, o grupare înarmată, de extremă dreaptă, s-a dus la el acasă, în Huesca, să-l aresteze. Abil, a reuşit să scape. Atunci fasciştii au luat-o ostatică pe nevastă-sa şi au ameninţat că o vor împuşca dacă Acin nu se predă singur. A doua zi el şi-a ţinut făgăduiala şi şi-a făcut apariţia. I-au împuşcat pe amândoi."

[85] Autorul scenariului la *Desculţ în parc* şi *Adio, dar rămân cu tine*.

spre deosebire de multe alte producţii tributare genului facil (comedia romantică, în acest caz) – intriga întâmplării agreabile povestite de Capra este bine articulată. Iar filmul place pentru că mizează pe „sentimente umane simple, dialoguri spirituale, intimitate, lipsă de formalism şi – mai presus de orice – evitarea afectării" (Lewis Jacobs).

Aşa cum se întâmplă adesea, proiectul filmului a demarat cu suspiciune. Frank Capra nota în memoriile sale[86]: „Nu are nimic scenariul acesta. Şi pe deasupra e şi trivial. O istorioară de autobuz. N-are *suspense*, n-are sentiment, n-are farmec. În schimb are un titlu interminabil, nici n-o să încapă pe frontonul cinematografelor. Filmările sunt numai în exterior şi iarna e aproape. Mai bine ne lăsăm păgubaşi."[87]

Demersul lui Capra este, desigur, un tribut adus „visului american" şi ideologiei sale care promovează „jumătatea plină a paharului". Pe atunci demontarea lor nu începuse încă. Nu peste multă vreme însă, regizorul avea să se dedice exclusiv televiziunii. „Comedia, afirma el în anii 50, nu mai e la ordinea zilei. Moda sexualităţii, a violenţei, a delincvenţei a fost impusă din raţiuni economice." Pentru spectatorii din vremea Marii Depresiuni americane (1929–1941), reţeta propusă de Capra a mers la sigur.

## ***Cetăţeanul Kane*** **(Orson Welles, 1941)**
## **Mitul puterii şi dialectica lui interioară**

Viaţa lui W. R. Hearst, influentul magnat din *mass media*, este reconstituită, remixată şi transfigurată de „copilul teribil" al Americii acelor vremuri, Orson Welles, în *Cetăţeanul Kane* – debutul său în lung-metraj, ce figurează pe locuri fruntaşe în clasamentele criticilor de film din întreaga lume. Pornind la *rosebud* (boboc de trandafir), misteriosul cuvânt rostit de Charles Foster Kane (imaginea lui Hearst pe ecran) chiar cu câteva clipe înainte de a muri, de la o serie de amintiri şi declaraţii ale celor care l-au cunoscut, Welles încearcă să lămurească taina acestei vorbe în care pare să se oglindească faţa nevăzută a inimii controversatului personaj. Detaliul din final (în timpul distrugerii câtorva vechituri din palatul lui Kane, în prim plan apare o sanie de copil pe care scrie „Rosebud") dovedeşte că, în clipele agoniei sale, gândurile i se îndreptau spre copilărie, singura perioadă cu adevărat fericită a existenţei sale.[88]

*Cetăţeanul Kane* surprinde taina omului din perspective multiple (dragoste, bani, putere, căsătorie, divorţ, politică şi *mass media*, celebritate, disperare şi moarte – dar nu şi religie) într-un studiu ce actualizează o întrebare veche de când lumea: „La ce-i foloseşte omului să câştige o lume întreagă dacă îşi pierde sufletul?"[89] Camera de luat vederi devine, în filmul lui Welles, un ochi de poet căci, spunea regizorul, „fără acoperirea poeziei, cinematograful ar fi rămas o simplă curiozitate tehnică": spectaculoase unghiuri de filmare sfidează canoanele tradiţionale, iar neobişnuita profunzime a câmpului vizual („deep focus") dă aceeaşi claritate planurilor îndepartate cât şi celor apropiate, lăsându-i spectatorului libertatea de a urmări un amănunt sau altul.

---

[86] Volumul *Povestea Hollywoodului*.

[87] Început fără tragere de inimă, S-a întâmplat într-o noapte a fost răsplătit în 1935 cu cinci premii Oscar: film, interpretare masculină şi feminină, scenariu şi regie.

[88] „În acest film există tot ceea ce interzic îngrozitoarele şabloane hollywoodiene: istoria vieţii omului începe cu moartea sa, el nu rosteşte decât un cuvânt şi tocmai acesta va da fiecărui metru următor al peliculei ritm şi tensiune. Dar trăsătura lui cea mai fermecătoare nu este atât saltul în timp înainte şi înapoi, cât faptul că prezintă aceleasi evenimente de câteva ori, văzute însă de fiecare dată prin optica altui personaj. Aceste repetari conferă structurii personajului mult mai mult decât ar fi putut-o adăuga nişte scene noi. Este o senzaţie pe care numai cinematograful o poate comunica. Oare există un alt gen de artă care să poată arăta la fel de convingător că adevărul este, în acelaşi timp, şi obiectiv şi subiectiv? Scopul a fost atins: Kane a devenit cea mai reală fiinţă umană care a umblat şi a vorbit vreodată pe ecran." (Cedric Belfridge)

[89] „Pentru că ce-i va folosi omului, dacă va câştiga lumea întreagă, iar sufletul său îl va pierde? Sau ce va da omul în schimb pentru sufletul său?" (*Evanghelia după Matei*, 16.26).

În filmul lui Welles[90] (care devansează cu cel puţin douăzeci de ani stilurile ulterioare apărute în cinema) se întâlnesc fericit expresionismul german şi *Kammerspielfilm*, realismul poetic francez şi mizanscena barocă a lui Josef Sternberg, lumina clar-obscură a lui Fritz Lang, mobilitatea aparatului de filmat al lui Friedrich Murnau (*Ultimul dintre oameni*) şi economia mijloacelor folosite de John Ford (*Diligenţa*). La acestea se adaugă decupajul gen Griffith (*Intoleranţă*), montajul *à la* Eisenstein (*Octombrie*, *Crucişătorul Potemkin*) şi simţul violenţei din Stroheim (*Rapacitate*) – etape decisive ale limbajului filmic – toate armonios integrate într-o povestire pe cât de originală, pe atât de sofisticată.

## ***Dies Irae* (Carl Dreyer, 1943)**
## **Iconografie gotică şi *thriller* psihologic**

Într-un sat din Danemarca secolului al XVII-lea, Anne, tânăra soţie a unui bătrân pastor vânător de vrăjitoare, îşi înşeală bărbatul cu fiul dintr-o altă căsătorie a acestuia. Pastorul moare, iar eroina este la rândul ei acuzată de vrăjitorie de mama pastorului.

În *Dies Irae* Carl Theodor Dreyer reia tema centrală din *Patimile Ioanei d'Arc*: natura umană şi capacitatea omului de a-şi tortura semenii cu fanatism în numele unei ideologii.[91] Cinematograful lui Dreyer (în filmografia căruia se numără şi alte capodopere: *Michael*, *Vampir*[92]**,** *Ordet* şi *Gertrud*), dominat de tonuri austere, solemne şi hieratice, reprezintă un elogiu adus vieţii.

În terminologia actuală, filmul lui Dreyer este un *thriller* psihologic realizat într-o manieră transcedental-expresionistă prin imagini ce amintesc de Rembrandt şi de iconografia gotică.[93] Practicienii stilului transcedental nu îşi propun „transformarea" lumii exterioare şi se bazează nu pe mijloace „obiective" (precum gestul unui actor, ca în genul *Kammerspiel*) sau pe un univers „transfigurat", „ireal", distorsionat (ca în expresionism), ci pe o atent construită fenomenologie a credinţei. Cineaştii acestui curent caută să sporească misterul existenţei ignorând interpretările convenţionale ale realităţii: realismul, naturalismul, psihologismul, romantismul, expresionismul, impresionismul, raţionalismul.

---

[90] „Matcă şi totodată culme a operei pe care Welles ne-a lăsat-o, filmul acesta rămane cea mai pură cristalizare a mitologiei wellesiene. Multi exegeţi, Jean Mitry de pilda, înţeleg filmul ca pe o reflecţie despre neputinţa de a cunoaşte eul secret, despre mistreul închis în străfundurile sufletului omenesc. Interpretarea sa se sprijină pe principalele coordonate expresive ale textului filmic, de la densa lui reţea de simboluri (imaginea panoului cu inscripţia NO TRESPASSING deschide şi încheie descrierea palatului lui Kane) la caleidoscopica sa organizare epică. Motivul inaccesibilităţii la straturile sufleteşti profunde şi obscure se conjugă cu motivul pierderii purităţii întruchipată, cum se întamplă frecvent în literatura americană mai veche sau mai nouă, de universul copilăriei, figurat aici de sania şi de zăpezile imaculate din vremea inocenţei. Pentru alţi critici, Guido Aristarco bunăoară, *Cetaţeanul Kane* constituie o mediţatie asupra mitului politic, un film menit să disece mitul puterii şi dialectica lui interioară." (George Littera, *Noul Cinema*, nr. 5/1992)

[91] „Cinsprezece ani despart *Patimile Ioanei d'Arc* de *Dies Irae*, dar între ele apar numeroase asemănări. În amandouă o femeie tânară şi sănătoasă este strivită de o societate formalistă şi intolerantă, şicanatorie şi superstiţioasă. Ioana şi Anne întruchipează viaţa în tot ce are ea mai spontan. Frumuseţea Ioanei e cu adevarat „vitală"; strălucirea Annei conferă filmului *Dies Irae* o senzualitate difuză, făcând din el un film erotic în sensul nobil al termenului: feminitatea care îşi cere drepturile prin unirea cu fiinţa iubită şi speranţa maternitatii." (Jean Sémolué)

[92] „Imaginaţi-vă că ne aflăm într-o cameră obişnuită. Dintr-odată ni se spune că în acea cameră se mai află şi un cadavru, în spatele uşii. Într-o clipă, camera nu mai este aceeaşi, totul arată altfel: lumina, atmosfera s-au schimbat, deşi – din punct de vedere fizic – au rămas aceleaşi. Dar asta pentru că noi ne-am schimbat. Obiectele sunt aşa cum le percepem noi. Acesta este efectul pe care mi-am dorit să-l aibă filmul meu" (Carl Dreyer).

[93] „Cine a văzut filmele mele ştie ce importanţă acord chipului uman. Este un teritoriu niciodată explorat prea mult. Nu există – spunea Carl Dreyer – experienţă mai nobilă decât aceea de a înregistra expresia unei feţe sensibile la misterioasa forţă a inspiraţiei pe care o vezi animându-se din interior şi încărcându-se de poezie."

Comparat adesea cu Ingmar Bergman (de care îl apropie atât austeritatea nordică, precum şi subiectele legate de religie), Dreyer este părintele unor personaje care – spre deosebire de personajele bergmaniene, ce aderă la credinţă împotriva voinţei lor – „evoluează în spaţiul graţiei divine: nici unul dintre ele nu încearcă să se elibereze de responsabilităţile pe care le are ca parte a unui univers predeterminat". Dreyer se apropie mai mult de Robert Bresson (*Jurnalul unui preot de ţară*[94]; *Un condamnat la moarte a evadat***;** *Au hasard, Balthazar*; *Sfioasa*) decât de Bergman (*A şaptea pecete*[95]; *Lumină de iarnă, Persona*). Cu autorul *Fragilor sălbatici* împarte însă „credinţa în puterea iubirii trupesti" (Peter Cowie).

Audienţa la public a filmelor lui Dreyer a fost slabă. Publicul obişnuit – interesat de melodrame sentimentale, de filme cu „acţiune" şi final fericit – îi găsea opera statică şi plictisitoare[96]. Replica regizorului: „Se spune că montajul meu e lent. Nu montajul e lent, ci acţiunea. Tensiunea se creează într-o atmosferă calmă."

## ***Povestirile lunii palide după ploaie*** **(Kenji Mizoguchi, 1953)**
### Violenţă şi contemplaţie

În Japonia devastată de războiul civil din veacul al XVI-lea, doi bărbaţi (doi vecini cumnaţi) îşi părăsesc cătunul unde locuiesc – unul (Tobei, „prostul satului") în căutarea gloriei de samurai, altul (Genjuro, un artist olar) în căutarea câştigului. Drumul lor picaresc este mai degrabă unul iniţiatic. La întoarcerea lor acasă descoperă că ambiţiile le-au distrus fericirea: soţia unuia (Ohama, nevasta lui Tobei) a ajuns prostituată, a celuilalt (Miyagi) a fost ucisă, lăsând în urmă un copilaş orfan.

*Povestirile lunii palide după ploaie*[97] este unul din filmele cele mai împlinite ale regizorului[98], amintind de pictura clasică japoneză, de flamandul Breughel (Mizoguchi a fost şi pictor) dar şi de realismul de factură dostoievskiană[99]. În *Povestiri...* (şi în alte filme de Kenji Mizoguchi) realul este dublat de vis, realitatea de iluzia realităţii, realitatea interioară şi cea exterioară fiind prezente, în chip tainic, în aceeaşi imagine[100]. Mizoguchi îşi construieşte

---

[94] „Cu acest film începe o nouă epocă în adaptarea cinematografică. Până acum, filmul tindea să se substituie romanului, ca o traducere estetică într-un alt limbaj. Aici, dialectica fidelităţii ajunge, în ultimă analiză, la o dialectică între cinematograf şi literatură. Nu mai este vorba de a traduce, ci de a construi pe un roman o operă de sine stătătoare" (André Bazin). *Jurnalul unui preot de ţară* este primul film „cu adevărat bressonian, în care sunt folosiţi actori neprofesionişti, decoruri naturale şi sunet în „priză directă" pentru a reda singurătatea şi frământările sufleteşti ale personajelor prin intermediul comportamentului lor exterior şi prin filmarea lor în solitudine, în timp ce naraţiunea se desfăşoara la persoana întâi" (Roland Bergan).

[95] „Amestec extraordinar de frumuseţe, dorinţă şi cruzime, de închinare la idoli (Odin) şi credinţă creştină, de idei existenţialiste, întuneric şi lumină" (Alan Dent), *A şaptea pecete* adresează tulburătoare întrebări despre sensul vieţii. Ingmar Bergman realizează „cel mai profund şi mai ambiţios film din istoria cinematografului suedez" şi „se apropie de operele lui Strindberg si Lagerkvist" (Peter Cowie). „O suită de tablouri de o frumuseţe fenomenală şi una dintre rarele reprezentări medievale credibile în cinema" (Glibert Salachas).

[96] „Apăsarea pe care ţi-o lasă în suflet acest film e ca o continuare nedefinită a interogaţiilor pe care le pune nu atât subiectul, nici măcar dialogul, ci curgerea copleşitoare şi ireală a acţiunii, economia gesturilor, cuvintelor şi sunetelor, leit-motivul cântecului religios intonat de copii" (Henri Agel).

[97] Filmul lui Mizoguchi este inspirat din nuvele *Pofta şarpelui* şi *Casa din desiş* de Akinari Ueda, din *Bulgăre de seu* de Guy de Maupassant, dar şi din mitul faustic.

[98] Distins cu „Leul de Argint" la Veneţia, în 1953, *Povestirile lunii palide după ploaie* a fost – împreună cu Rashomon, Cei şapte samurai şi Poveste din Tokio – ambasador de onoare al „noului val" japonez în întreaga lume.

[99] „Fantasticul este tot una cu realul; fără real nu există fantastic" (Dostoievski).

[100] Expresie perfectă a universului lui Mizoguchi – „deopotrivă foarte violent şi adânc contemplatv" (Serge Daney) – regăsim în *Povestiri...* acel tip de fantastic care, aşa cum spunea Nicolae Steinhardt, „nu amăgeşte şi nu duce pe alte tărâmuri ale iluziei, nu e simplă schimbare de decor: fantasticul credinţei; care nu tăgăduieşte realitatea, ci o transcende; care nici nu e fantastic pentru că nu distrează

povestea pe jocul continuu al contrastelor, al reflexelor şi al repetiţiilor (două plecări la oraş, două scene de tâlhărie şi violenţă, două crime, două fantome, două întoarceri), reluând aici una din temele sale favorite: capacitatea de jertfire de sine a femeilor şi ambiţia egoistă a bărbaţilor.

Există, în epilogul *Povestirilor*, un zguduitor deznodământ purificator. Tobei, ţăranul care (prin impostură) şi-a cucerit gloria de samurai şi a ajuns la culmea făloşeniei lui războinice, îşi regăseşte soţia într-o casă de gheişe unde practica prostituţia după ce fusese violată de soldaţi. Ca în finalul din *Crimă şi pedeapsă*, amândoi îşi doresc să înceapă o nouă viaţă după ce fiecare în felul său a învăţat că „viaţa nouă nu se capătă de pomană, că trebuie răscumpărată cu preţ mare, plătită cu îndelung eroism". Când se întorc în cătunul lor, îl suprindem pe Tobei schimbând armura şi suliţa lui de samurai (pe care le aruncă hotărât în apa unei bălţi) cu sapa. La ora prânzului, ex-gheişa redevenită cuminte „femeie de casă" (Ohama) îşi cheamă bărbatul la masă. Ştiind bine că semnul iertării nu stă într-o linişte nepăsătoare, ci în continua grijă că eşti mereu dator să faci ceva pentru a merita iertarea, penitentul Tobei, absorbit cu totul de treaba sa, îi face semn din cap că se va opri din lucru, dar îşi vede mai departe de săpat pământul, vrând parcă, osândindu-se sincer şi ostenindu-şi trupul, să-şi răscumpere vina de a-şi fi părăsit nevasta pentru a deveni samurai. Păcatul săvârşit devine astfel un bold de continuă înaintare în cele bune, o forţă de continuă sensibilizare spirituală.

Şi olarul Genjuro îşi încheie odiseea tot acasă, după ce este trezit din vraja răsfrântă asupra lui de o misterioasă şi fantomatică prezenţă feminină (Domnişoara Wakasa) care l-a atras în castelul ei. Ce anume îl face să renunţe la clipele de „iluzorie frumuseţe", plătite cu preţul sacrificării soţiei? Întâlnirea (întâmplătoare?) cu un preot (un înţelept al locului) care, citindu-i pe chip umbra demonică a Domnişoarei Wakasa, îi spune fără ocolişuri: „Omule, eşti într-o mare primejdie. N-ai şi tu familie, soţie, copii?...Atunci întoarce-te la ei, că altfel te îndrepţi spre pieire." Genjuro ascultă fără să cârtească şi-l lasă pe înţelept să-i scrie pe piele un fel de tatuaj exorcizant – versuri ce au puterea de a-l scăpa de mrejele înşelătoare ale „iubirii vinovate". Discuţia lor de taină se petrece foarte asemenea unei spovedanii.

Dezlegat de vraja „frumuseţii străine", Genjuro se întoarce acasă, unde îl aşteaptă, din nou în chip „supranatural", fantoma soţiei credincioase...În dimineaţa următoare va înţelege prăbuşirea visului său. Vocea soţiei, acum din *altă* lume, îl asigură însă că îi va fi în continuare alături. Că, deşi nu mai este în acelaşi realitate cu el, îi va da putere să creeze, să-şi făurească, cu şi mai mare râvnă, vasele de ceramică. Copilul lor (care a supravieţuit războiului) primeşte de la mătuşa lui un vas cu merinde. Fără să stea pe gânduri se duce direct la mormântul mamei sale – o moviliţă în chiar faţa casei. Depune acolo, solemn, vasul cu mâncarea aburindă ca pe un prinos de recunoştinţă pentru cea care avea să plătească cu viaţa creşterea şi ocrotirea lui în vremuri de restrişte.

## ***Poveste din Tokio*** **(Yasujiro Ozu, 1953)**
### Rugă pentru părinţi

Filmele lui Yasujiro Ozu transmit nostalgia sistemului tradiţional al familiei japoneze (pe cale de dizolvare) în contextul societăţii tehnologizate şi industriale. Întregul univers se regăseşte, la Ozu, într-o singură familie[101]. S-a vorbit, în cazul filmelor sale, despre „naturi moarte" şi „juxtapuneri de imagini fixe pe pictura delicată a sentimentelor" (Tadao Sato), ca parte integrală a unei viziuni transcendente asupra realităţii. Prin folosirea scenelor goale, Ozu a devenit „unul din precursorii aşa-numitului *off-screen space*" (David Cook).

În vizită la copiii şi nepoţii din Tokyo, un cuplu de bătrâni înţelege că reprezintă o povară pentru aceştia (nu şi pentru – surpriză! – nora lor văduvă, ce şi-a pierdut bărbatul în

---

mintea cu un alai (o comedie) de alte lumi posibile tot neesenţiale, ci o solicită să se concentreze asupra realităţii, transfigurând lumea şi metanoizând eul".

[101] „Capătul lumii nu este mai departe de perimetrul casei familiale" (Donald Richie).

război, dar continuă să-i respecte şi să-i iubească pe părinţii soţului ei defunct[102]). Întorşi acasă, femeia moare.

„Prin intermediul relaţiilor părinţi-copii am vrut sa arăt cum sistemul familial japonez a început să se destrame; e unul din filmele mele cele mai melodramatice" – afirma regizorul despre *Poveste din Tokio*. În viziunea lui Ozu insatisfacţia apare drept o „caracteristică inerentă vieţii" (Cristina Corciovescu), între calităţile umane ale unei persoane şi ceea ce face viaţa din acea persoană nu pare să mai existe nicio legătură. „Nu-i aşa că viaţa e o mare decepţie?" întreabă unul dintre personaje. „Da", vine răspunsul, însoţit de un zâmbet[103]. Resemnată este şi atitudinea faţă de americanizarea (occidentalizarea) crescândă a societăţii japoneze, prezentată explicit prin chiar tipul de vestimentaţie corespunzător celor trei generaţii din film: bunicii continuă să poarte haine tradiţionale japoneze, copiii lor poartă un amestec de haine americane (costum, cravată) şi veşminte tradiţionale nipone, în timp ce nepoţii sunt îmbrăcaţi în blugi, adidaşi, iar pe cap au şepci de *baseball*. Mesajul lui Ozu se adresează în special generaţiilor tinere: este necesar să ne apropiem de părinţi / bunici cătă vreme aceştia sunt încă în viaţă, altminteri vom regreta ocaziile nefolosite după ce părinţii / bunicii noştri nu mai sunt printre noi.

Spre deosebire de Kurosawa, care – stilistic – este mai accesibil publicului occidental, Ozu este un purtător şi transmiţător mai pregnant al sensibilităţii nipone. Filmele lui s-au bucurat de o considerabilă apreciere din partea publicului japonez. Dar chiar şi aşa, personajele sale au o mare deschidere spre universalitate – cel putin pentru societăţile clădite în jurul familiei. Îi recunoaştem în Tomi şi Shukishi pe proprii noştri părinţi, ne recunoaştem pe noi înşine şi pe fraţii / surorile noastre în personajele copiilor egoişti din film, care nu au (nu vor să-şi facă) timp să petreacă cu părinţii lor.

## ***Cei şapte samurai*** **(Akira Kurosawa, 1954)**
## **Tapiserii medievale în mişcare**

Cel mai grandios film japonez realizat până la acea dată (durata filmărilor de 18 luni, buget de jumătate de milion de dolari, procedee tehnice neobişnuite), *Cei şapte samurai* reprezintă o etapă importantă în evoluţia estetică şi filozofică a lui Akira Kurosawa. Filmul reia o temă prezentă în mai toate operele sale: „lupta unui individ sau a unui grup de indivizi, bine portretizaţi, împotriva rezistenţei inerte sau active a celor din jur, pentru a le arăta calea unor ameliorări posibile" (Cristina Corciovescu). Reprezentant de frunte al „neorealismul japonez", Kurosawa afirma adesea că tema centrală a filmelor sale (care, atunci când nu evocă istoria şi actualitatea niponă, respiră psihologii şi drame din Shakespeare, Dostoievski, Gorki) decurgea dintr-o întrebare: „De ce oamenii nu pot să trăiască în înţelegere, în bucurie, în bunătate? De ce oamenii nu încearcă să fie mai fericiţi împreună?"

Ideea filmului i-a fost dată lui Kurosawa de lectura unei istorioare medievale japoneze ce relata cazul unui sat întreg care a închiriat samurai pentru a se apăra de bandiţi. Ca anvergură şi naraţiune cinematografică, *Cei şapte samurai* – după mulţi, primul film de acţiune modern – rivalizează cu vârfurile creaţiei lui Griffith şi Eisenstein. Vizual, filmul lui Kurosawa este o „tapiserie în mişcare", iar paralela cu *Rashomon* (unul din cele mai cunoscute filme ale lui Kurosawa), cu *Povestirile lunii palide după ploaie* (de Kenji Mizoguchi), cu pictura clasică japoneză şi chiar cu flamandul Breughel este chiar necesară. „Pentru secvenţa finală a bătăliei dintre samurai şi bandiţi Kurosawa a imaginat o lungă secvenţă antologică ce aminteşte, prin montaj, de masacrul de pe treptele Odessei din *Potemkin*"[104]. Alţi critici – între care Faroh Gaffary – au remarcat violenţa caracterelor, supleţea execuţiei, vitalitatea muzicii şi frumuseţea plastică a imaginilor – calităţi neprăfuite de vreme ce fac din acest *evergreen* al celei de-a şaptea arte „una dintre culmile

---

[102] Motiv ce pare o reluare a poveştii din *Cartea lui Rut*, una din cărţile veterotestamentare.
[103] „Acest scurt schimb de replici scoate în evidenţă atmosfera de calmă resemnare ce caracterizează stilul cineastului japonez" (Robert Wood).
[104] David A. Coook, *The History of the Narrative Film*.

cinematografului-spectacol". Este greu de închipuit acest film fără prezenţa lui Kikuchio, cel de-al şaptelea samurai, interpretat de Toshirô Mifune – actor la care stăpânirea de sine constituia întotdeauna un prilej de fascinaţie şi care ascundea, în spatele nestrămutatei sale determinări, o iraţionalitate adesea explozivă şi un excepţional simţ al umorului.

„Omul – scria Donald Richie[105] – trebuie să lupte pentru a menţine speranţa în mijlocul acestei lumi lipsite de speranţă şi în această luptă toţi oamenii sunt fraţi. Aceasta este ideea centrală a filmelor lui Kurosawa, care, în majoritatea lor, înfaţişează drumul de la disperare la speranţă şi de aceea filmele lui sunt atat de semnificative."

## ***Nazarin* (Luis Buñuel, 1958)**
## **Un Buñuel mai puţin sardonic**

„Dacă pentru alţii ideea de fericire constă în a visa la bogăţie, pentru mine fericirea înseamnă să visezi la sărăcie, să-ţi imaginezi ceva şi mai cumplit atunci când dai de greu..." – este principiul de viaţă după care se călăuzeşte Nazarin. El este un tânăr preot sărac dintr-un orăşel mexican subdezvoltat de la începutul secolului XX, care încearcă să trăiască după modelul lui Iisus. Pentru că ajută nediscriminat prostituate, hoţi şi cerşetori este, în cele din urmă, condamnat şi acuzat pe nedrept (de cler şi poliţie) pentru fapte pe care nu le-a săvârşit. Concepţia personală despre creştinism a eroului (modelată după morala evanghelică) îl face să se opună – asemenea lui Hristos – autorităţilor bisericeşti şi societăţii bigote. Nazarin (Francesco Rabal, cunoscut din filme de referinţă, precum *Viridiana*[106] sau *Eclipsa*) urmează astfel marea tradiţie a spaniolilor nebuni, iniţiată de Cervantes. „Nebunia lui – arăta Octavio Paz – constă în faptul că ia în serios marile idei şi cuvinte şi încearcă să trăiască apoi potrivit lor."

Filmul lui Buñuel (inspirat dintr-o scriere de Benito Pérez Galdós şi distins la Cannes cu „Marele Premiu al Criticii Internaţionale", în 1959) aduce în discuţie asumarea *până la capăt* a unui ideal – idealul renunţării la sine întru ajutorarea aproapelui. Ne aflăm, cu *Nazarin*, în chiar miezul problematicii tarkovskiene de tip soteriologic[107]. În viziunea lui Buñuel Nazarin este preot, dar, afirma el, „ar putea fi la fel de bine frizer sau chelner; ceea ce mă interesează la el este că trăieşte prin ideile sale – neînţelese şi neacceptate de societate"[108].

---

[105] Autor american care a trăit mai bine de jumătate de secol în Japonia şi a scris pe larg despre cinematograful japonez, cu precădere despre opera lui Kurosawa şi a lui Ozu.

[106] Povestea este doar în aparenţă iconoclastă: Viridiana – o tânără pioasă, pe punctul de a deveni călugăriţă – respinge avansurile perverse şi propunerea de căsătorie a unchiului său. Acesta, deprimat, se sinucide. Transformă apoi proprietatea defunctului ei unchi într-un azil de vagabonzi, iar violenţa acestora o determină să abandoneze devoţiunea caritabilă şi să devină amanta vărului ei. Antologică rămâne scenă a ospăţului orgiastic în care – parodiind sardonic „Cina Cea de Taină" a lui Leonardo, pe fundalul oratoriului *Mesia* de Händel – un cerşetor orb stă în centrul imaginii. Se îmbuibă, alături de o bandă grotescă de paria ai societăţii, din bucatele puse la dispoziţie de bunătatea Viridianei. Ca răsplată, aceşti ticăloşi o vor batjocori, siluind-o. Considerat blasfemator, *Viridiana* declanşează un puternic scandal în structurile cinematografiei franchiste. Este interzis de către cenzura spaniolă timp de 16 ani şi e aspru condamnat de Vatican. La centenarul Buñuel din anul 2000, *Viridiana* se afla pe primul loc în topul celor mai bune filme ale regizorului, alcătuit prin votul a 94 de oameni de artă spanioli.

[107] Să nu uităm că Andrei Tarkovski, autorul *Călăuzei* (care situa acest film, alături de *Jurnalul unui preot de ţară* de Robert Bresson, în topul preferinţelor sale cinematografice), spunea: „Indiferent dacă sunt bune sau rele, filmele mele vorbesc, în ultimă analiză, despre un singur lucru: manifestarea extremă a credinţei în datoria morală şi lupta pentru aceasta. Mă interesează un erou care merge până la capăt, fără să ţină seama de nimic, pentru că numai un asemenea om poate izbândi."

[108] „Ştiu că *Nazarin* poate fi considerat un film creştin, chiar unul catolic...Nu este nici catolic, nici anti-catolic. Nazarin nu doreşte să predice şi nici să convertească pe nimeni. Este motivat doar de convingerile sale, de ideologia sa. Ce mi se pare cu adevărat impresionant este ce se întâmplă atunci când ideologia sa se prăbuşeşte, pentru că oriunde şi oricând se implică – fie şi animat de cea mai autentică credinţă – el atrage după sine numai conflicte şi dezastre." (Luis Buñuel)

Totuşi, întrebarea pe care o adresează filmul este dacă a mai rămas loc, pentru creştinismul autentic asumat, în lumea modernă.

Buñuel atinge cu *Nazarin* (cel mai puţin sardonic dintre filmele sale) culmea ambiguităţii: eşecul lui Don Nazarin poate fi citit deopotrivă ca expresie a inutilităţii atitudinii evanghelice în faţa dificultăţilor materiale ale lumii şi, de asemenea, ca operă cu profunde rezonanţe creştine, chiar dacă realizată de un ateu convins[109]. „În mod sigur – observa Joel Magny – această dualitate dă forţă şi frumuseţe filmului". Artistul Buñuel va rămâne până la sfârşitul vieţii la fel de cinic (filmografia sa o confirmă) precum sunt tâlharii care îl chinuie şi prigonesc pe Nazarin. Şi totuşi, chiar dacă ridiculizează naivitatea credinţei creştine prin necruţătoare şarje, niciodată el nu va mai fi atât de preocupat şi convins de puterea tămăduitoare a nebuniei întru credinţă ca în *Nazarin*.

## ***Cu sufletul la gură*** **(Jean-Luc Godard, 1959)**
## **Manifestul *Noului Val* francez**

Nu putem vorbi despre *Cu sufletul la gură* fără a-l s
itua în ceea ce s-a numit, în anii şaizeci, Noul Val. Reprezentanţii acestui curent inovator[110] (familiari cu repertoriul Cinematecii Franceze, preocupaţi de filml

umentar) provin din medii sociale diferite, au stiluri personale bine conturate şi s-au format la şcoala revistei *Cahiers du cinéma.*

Filmele Noului Val polemizează cu cinematograful anilor patruzeci („le cinéma de papa"), propunând un stil eliptic ce sfida regulile regiei convenţionale: mişcări de aparat dure şi lipsite de rafinament[111], naraţiune dezlânată, inconsecventă şi schimbări bruşte de ton. Pentru cineaştii Noului Val conta nu doar aspectul *reprezentaţional* (spunerea poveştii), ci şi acela *discursiv* (comentariul critic despre felul în care poveştile erau spuse). Rezultatul: „un discurs asupra reprezentarii" (Sam Rohdie).

În *Cu sufletul la gură* nu atât povestea în sine sau „reprezentarea" (un tânăr gangster fură o maşină, omoară un poliţist, iar la urmă este trădat de iubita sa şi ucis în stradă)[112] a contribuit la transformarea limbajului cinematografic din anii şaizeci, cât mai ales comentariul ei sau „discursul asupra poveştii" (sfidarea canoanelor gramaticii şi sintaxei filmice traditionale, stilul eliptic şi abordarea individualistă). Succesul câştigat de Godard a demonstrat că filme independente, cu buget redus, pot să impună supremaţia regizorului („la politique des auteurs"), restabilind legătura cu reprezentanţii realismului poetic – „creatorii adevăratei tradiţii a cinematografului francez": Abel Gance, Jean Renoir[113] şi Jean Vigo.

---

[109] Să nu uităm că lui Buñuel îi plăcea să repete: „Slavă cerului că sunt ateu! Cred că Dumnezeu trebuie căutat în om. Este o atitudine foarte simplă."

[110] François Truffaut, Jean-Luc Godard, Louis Malle, Claude Chabrol, Jacques Rivette, Eric Rohmer, Alain Resnais, Roger Vadim, Agnès Varda.

[111] În *Cu sufletul la gură* însă, „camera de vederi mereu în mişcare creează un fel de dinamizare a spaţiului care în loc să rămână cadru rigid, devine fluid şi viu: personajele au aici aerul de a fi purtate într-un balet" (Marcel Martin, *Limbajul cinematografic*, p. 55).

[112] „*Cu sufletul la gură* este un adevărat portret geografic al Parisului din anul 1959: micul hotel Suède, destinat găzduirii turiştilor străini, cafenelele şi bulevardele (între care Champs Élysées – Godard a filmat acea porţiune a bulevardului care se afla aproape de redacţia revistei *Cahiers du cinéma*), sălile de cinema şi scurtăturile secrete, braseria La Pergola din cartierul Saint-Germain-des-Prés şi atelierul fotografic de pe strada Campagne-Première." (Michel Marie, *Noul Val Francez*, p. 152)

[113] Jean Renoir, fiul celebrului pictor Auguste Renoir declara: „Cred că, în viaţa de toate zilele, nu poţi defini riguros influenţa exercitată de o fiinţă asupra alteia. Ea ţine de parfumul corpului, de culoarea părului, de mers şi îndeosebi de acel radar invizibil şi neanalizabil în care eu, unul, cred. În ciuda dorinţei sale de a nu-şi influenţa copiii în nici un fel, tatăl meu ne-a înrâurit prin intermediul tablourilor care umpleau pereţii casei noastre…"

Reflectarea etosului existenţialist şi a dezordinii vremurilor noastre, amestecul de tragic şi comic, de realism şi melodramă, citatele din Hitchcock, Hawks, Renoir, Bresson sau Rossellini aveau să facă din *Cu sufletul la gură* Manifestul Noului Val francez.[114]

## ***Aventura* (Michelangelo Antonioni, 1960)**
## **Mijloace noi de redare a *timpului* şi a *spaţiului* în cinema**

„Trăim în fiecare zi o aventură, ideologică sau sentimentală. Drama noastră – afirma regizorul Michelangelo Antonioni – este *noncomunicarea*". Acest sentiment domină personajele filmelor sale „existenţialiste" încă din perioada timpurie – *Cronica unei iubiri* şi *Strigătul*[115] – şi se regăseşte pregnant şi creaţia sa ulterioară: *Blow Up*[116], *Zabriskie Point*, *Profesiunea: reporter*, *Identificarea unei femei*, până la ultimul său *opus* de referinţă din 1995 (realizat în colaborare cu Wim Wenders): *Dincolo de nori*[117].

În *Aventura*, Anna (Lea Massari) dispare misterios pe o insulă în timpul unei croaziere cu iahtul pe Mediterană (crimă? accident? sinucidere?) şi este căutată fără succes de către logodnicul ei, Sandro (Gabrielle Ferzetii) şi de Claudia – prietena ei cea mai buna (Monica Vitti), care devine treptat noua iubită a acestuia şi pe care Sandro o va înşela, aşa cum a

---

[114] Momentul acestui curent cinematografic „avea să cunoască însă o existenţă de scurtă durată, reprezentanţii lui integrându-se treptat – în privinţa stilului şi subiectelor, a mijloacelor materiale de realizare – în sistemul pe care l-au denunţat" (Cristina Corciovescu).

[115] „De la *Strigătul* la *Aventura* universul lui Antonioni îşi păstrează coerenţa conţinutului şi a stilului. Motivele circulă reluate din unghiuri inedite, sensurile se multiplică. *Strigătul* e un fel de matrice. Se regăsesc tipurile predilecte ale autorului, ataşamentul deosebit pentru personajul feminin, fragmentarea dramaturgiei, organizarea realităţii într-o structură poetică. Formula analitică, embrionară aici, se va împlini în *Aventura, Noaptea, Eclipsa*." (George Littera, *Cinema*, 7, 1965)

[116] Nicolae Steinhardt: „*Blow Up* deţine în limba engleză două înţelesuri: explozie, developare (fotografică). Filmul le evocă pe ambele. Poate pentru că evocarea este şi ea o explozie: trecerea de la negativ la pozitiv, de la virtual (latent) la manifest (realizat). Şi aceasta chiar e tema extraordinarei opere (capodopere ar fi mai exact) a regizorului italian (care a folosit peisaje londoneze, actori englezi şi graiul lui Arthur Conan Doyle): suntem oare în măsură, cu simţul văzului, să detectăm pe de-a-ntregul realitatea, ne este ea pe deplin accesibilă? Sau ne aflăm victime neştiutoare ale unui câmp vizual bine îngrădit?... Aceasta chiar este şi arta: un soi de *blow up*, o developare a vieţii. Şi o explozie, care îi dezgoleşte esenţele, alcătuirile oculte, spre uimirea şi fermecarea fericitului receptor al miracolului." Şi încă: „Tinerii zgomotoşi şi exuberanţi care, în veşminte de carnaval, irup în prima secvenţă sunt de fapt îngerii vestitori ai morţii, veniţi să anunţe moartea eroului povestirii filmate, erou de profesie fotograf. Căci el este acela care cu adevărat moare, nu aparenta victimă: îndoială nu încape dat fiind că 1) i se dă spectatorului posibilitatea să constate că aşa-zisul cadavru e un simplu manechin, 2) pe tânărul fotograf (iar nu pe altcineva) îl înfăţişează finalul ca intrat în lumea esenţelor (nume hermeneutic-hieroglific al „lumii de apoi"), unde se joacă tenis fără mingi. Cheia ne-o dau scenele de la sfârşit: în decorul parcului aceluia londonez de un verde violent, atotstăpânitor (loc de răcoare, loc de odihnă, loc de verdeaţă) partida de tenis fără mingi ce semnifică? Tărâmul platonician al ideilor pe care ochii noştri nu-l pot sesiza decât sub forma lui decăzută, ca ansamblu de umbre proiectate asupra pereţilor peşterii care, pentru pământeni se confundă cu toată realitatea perceptibilă." („Platon pe ecran", în *Escale în timp şi spaţiu*, p. 453-454).

[117] „Sigur că, dacă Antonioni ar fi făcut numai filme ca acesta din urmă, el n-ar mai fi intrat în istorie. Despre ce e vorba? Despre patru „poveşti de dragoste", legate între ele prin personajul unui regizor (John Malkovich), care, ca într-un fel de „jurnal mintal" caută subiecte, caută personaje, caută viaţă (este „liantul" regizat de Wim Wenders). … Un singur episod mi s-a părut la înălţimea lui Antonioni: un tânăr remarcă o fată, pe stradă, o figură de o limpezime şocantă, o urmăreşte, fata intră într-o biserică, tânărul rămâne şi el la slujbă, aţipeşte, se trezeşte în biserica pustie, aleargă pe străzi, o regăseşte pe fată, o conduce acasă, la despărţire o întreabă dacă se mai pot întâlni a doua zi. „Mâine intru la mănăstire", îi răspunde, din uşă, fata cu figură luminoasă. Sfârşit." (Eugenia Vodă, *Planeta Cinema*, p. 165)

înşelat-o şi pe Anna. Ca într-un *anti-policier*, spectatorul îşi pierde interesul pentru regăsirea Anei, nemaifiind atent decât la evoluţia dragostei dintre Sandro şi Claudia[118].

Cu *Aventura*, Antonioni – supranumit „cineastul vieţii interioare" – deschide o nouă pagină în istoria artei cinematografice. Ceea ce propune el este un film dificil şi monoton pe alocuri[119] despre fragilitatea relaţiilor umane, despre instabilitatea morală, politică şi chiar fizică a lumii moderne. În *Aventura* „fizicul devine metafizic" şi „graniţa dintre ştiinţă şi ficţiune ştiinţifică abia dacă mai există" (Claude Mauriac). Vor urma *Noaptea* şi *Eclipsa* – filmele din *trilogia incomunicabilităţii* (cărora li se poate adăuga – în 1964 – şi *Deşertul roşu*[120]). Cinematograful antonionian este unul interiorizat[121] şi surprinde inexistenţa sentimentelor „ireconciliabile cu condiţia umană, deoarece orice sentiment adevărat nu provoacă decât durere sau transformă omul într-o ridicolă marionetă" (Aldo Bernardini).

## ***Copilăria lui Ivan*** **(Andrei Tarkovski, 1962)**
## **Un film-poem despre rai şi iad**

*Copilăria lui Ivan*, primul lung-metraj al lui Tarkovski, este nu atât un film despre copilărie, cât un film despre *rai* şi *iad*. Astfel, raiul – imaginat prin cele patru vise care deschid, secţionează şi închid filmul – este ceea ce ar putea fi şi ar trebui să fie pământul în condiţii normale.

Cele câteva scurte scene de vis, nota Costion Nicolescu[122], cuprind toate nostalgiile lui Tarkovski: zborul, mama, fântâna, pădurea, plaja, marea, calul, merele, jocul, apa, iubirea-prietenie, alergarea, câinele." Puritatea de gând a micului Ivan „se revarsă şi asupra lumii celor maturi, împrumutând relaţiilor şi atitudinilor o candoare nostalgică" (Cristina Corciovescu). Iadul, pe de altă parte, este „realitatea, războiul, nebunia, biserica distrusă, spaima, noroiul, moartea absurdă, zgomotul obuzelor." Raiul este vis „pur, luminos", străbătut de „o lumină ce nu este cea a soarelui", ci de o alta, „veşnică şi atotcuprinzătoare", ce „vine din trecut şi aşteaptă în viitor" fiind – deocamdată – întrerupt de infernul prezent, însă şi iadul e presărat cu fărâme de rai: „îmbrăţişarea infirmierei de către un căpitan este, poate, cea mai tulburătoare îmbrăţişare din istoria cinematografului: căpitanul o ţine suspendată pe fată deasupra unei tranşee şi, pentru câteva clipe, timpul însuşi este suspendat iar iadul este abolit; mersul fetei pe trunchiul prăbuşit de mesteacăn; muzica la gramofon în adăpostul din linia întâi; un album cu gravuri (*Apocalipsa* lui Dürer); focul; o baie firebinte, un ceai şi mai fierbinte, o picătură de alcool; un zâmbet trist, un gest de tandreţe; o cutie de conservă lăsată

---

[118] „Nu faptele contează, ci jocul misterios şi instabil al sentimentelor, realitatea cea mai puţin obiectivă, mai profundă, mai difuză; faptele sunt un gest, o privire, un cuvânt nerostit. O analiză psihologică nuanţată, o tensiune aparte, un amalgam de tandreţe şi erotism alienat, o emoţie înnăbuşită, o stranie lentoare – atmosferă specifică marelui Antonioni" (Eugenia Vodă).

[119] La Festivalul de la Cannes din 1960, o parte din spectatori şi critici au huiduit filmul lui Antonioni, iritaţi de lungimea unor secvenţe. Regizorul şi interpreta principală au fost nevoiţi să părăsească cinematograful. A doua zi, printr-o petiţie întocmită ad-hoc, ceilalţi critici aveau să solicite o nouă vizionare a acestui film „modern şi provocator, ce izbutea să redea timpul şi spaţiul prin mijloace cu totul noi, asa cum sunt ele văzute, simţite şi gândite". *Aventura* (pe un scenariu de Elio Bartolini şi Tonino Guerra, filmat de Aldo Scavarda, cu o muzică de Giovanni Fusco) a primit Premiul Special al Juriului la acest Festival pentru „contribuţia remarcabilă la căutarea unui nou limbaj cinematografic şi pentru frumuseţea imaginii".

[120] „Culoarea naşte aici trama, aş zice, şi ne dă acele senzaţii extraordinare pe care se bizuie întreg filmul. Această magnifică suveranitate a imaginii, această putere creatoare a plasticii, n-am mai întâlnit-o decât în *Giulieta şi spiritele* al lui Fellini, alt semn al unui cinematograf încă neinventat." (George Littera, *Cinema*, 7, 1969)

[121] Pentru Antonioni, singurul mijloc de a prelungi neorealismul era prin interiorizare, printr-un „realism mai mult psihologic şi intimist" în care metodele neorealismului sunt „aplicate la o tematică a sentimentelor" (Luiza Spagnoli).

[122] Vezi substanţianul său eseu, „Viaţa şi patimile lui Andrei Tarkovski", din Suplimentul „Litere, arte, idei" al ziarului *Cotidianul*, ediţia din 22 februarie 1993.

ca din întâmplare pentru un nebun, numai aparent inutil; pădurea de mesteceni; un copil adormit purtat în braţe; disponibilitatea de a te îndrăgosti fără să aştepţi nimic de la viitor."

Toate – comentează Costion Nicolescu – sunt „recuperate şi recuperatoare" şi doar din când în când „o cruce apasă greu din cadru, proiectată pe un cer şi mai greu". Este crucea pe care o are de purtat lumea, într-un timp istoric în care nimeni nu-şi face planuri de viitor. *Copilăria lui Ivan* **–** remarca scriitorul Romulus Rusan – „este sfârşitul copilăriei lui Tarkovski; este părăsirea universului de concepte lirice din *Compresorul şi vioara*[123] şi intrarea în universul de relaţii filosofice care avea să culmineze în *Rubliov*".

## ***Lumină de iarnă*** **(Ingmar Bergman, 1962)**
## **Întrebări fără răspuns**

Parte a trilogiei consacrate „tăcerii lui Dumnezeu*"* (împreună cu *Prin oglindă* şi *Tăcerea*) filmul lui Ingmar Bergman *Lumină de iarnă* – cu un dialog minimal şi cadre austere ce reflectă starea sufletească a personajelor – surprinde câţiva membri ai unei mici parohii dintr-o comunitate rurală izolată. Varianta în engleză a titlului (*Comunianţii*) sugerează, ironic, tocmai lipsa de comunicare, atât a oamenilor între ei, cât şi între oameni şi Dumnezeu. De altfel teama de moarte, izolarea şi incomunicabilitatea indivizilor (sugerate prin delimitarea şi restrângerea mediului lor ambiant, prin reexaminarea întregii lor existenţe) sunt teme centrale în bogata creaţia bergmaniană, în care *A şaptea pecete*[124], *Fragii sălbatici*, *Persona*[125], *Sonată de toamnă* şi *Fanny & Alexander* (alături de titlurile mai sus pomenite) sunt doar câteva din piesele de rezistenţă.

Personajul central, pastorul satului (Björnstrand) îşi dă seama că moartea soţiei, survenită cu câţiva ani în urmă, i-a zdruncinat profund credinţa care îi este pusă la grea încercare atât de relaţia pe care o are acum cu învăţătoarea satului (Thulin), cât şi de consilierea fatală pe care o dă unuia dintre enoriaşi (von Sydow) care, după ce se marturiseşte pastorului vorbindu-i despre neliniştile pe care i le dă teama de un posibil război nuclear, îşi pune capăt zilelor. Emblematică rămâne secvenţa din finalul filmului – pastorul pregăteşte şi oficiază o slujbă într-o biserică pustie, fără enoriaşi, iar ultimele cuvinte din film sunt: „Sfânt, sfânt, sfânt este Dumnezeu, plin e cerul şi pământul de mărirea Ta". Cel care le rosteşte nu e altul decât pastorul căruia i s-a atrofiat progresiv organul credinţei – după exprimarea Călăuzei tarkovskiene – şi care se crede „părăsit de Dumnezeu". Vorbele de duh pe care le mai poate rosti (în afara cadrului liturgic sau chiar în timp ce i se cere, „la ceas de taină", un sfat de viaţă şi de moarte) sunt încărcate de scepticism şi disperare: „Trebuie să facem un idol din frica noastră şi să-l numim Dumnezeu. Dacă există ceva imperfect în lumea asta, dragostea este perfectă în imperfecţiunea ei. Credinţa e ca o tortură. Este ca şi cum ai iubi pe cineva care stă mereu în întuneric şi nu se arată niciodată, oricât de tare l-ai chema."

Cu toate acestea, în stop-cadrul din final cu pastorul înălţând o rugăciune la cerurile ce-i par tot mai depărtate, desluşim – paradoxal – un mesaj pozitiv, ziditor: avem datoria să mergem până la capăt chiar şi atunci când strădaniile noastre par să nu aibe nici un sens. „Ajunsesem într-un impas creator – mărturisea Bergman (care în timpul prospecţiilor pentru

---

[123] *Compresorul şi vioara* (un metraj mediu, lucrarea sa de diplomă la terminarea Institutului) este primul film realizat integral de Tarkovski. Poartă, in nuce, expresia viitoare a căutărilor sale (artistice, tematice, stilistice) şi conţine numeroase secvenţe gândite ca un tribut adus experimentelor din perioada de glorie a cinematografului sovietic (*Omul cu aparatul de filmat, Pământ*) sau italian (*Hoţii de biciclete*).

[124] Până la *A şaptea pecete* Bergman era perceput în America exclusiv ca regizor de comedii erotice (precum *O vară cu Monika*). Abia după acest film numele său avea să fie asociat cu „mari cineaşti ca Fellini, Antonioni şi Truffaut, alături de care a intrat definitiv în circuitul filmelor de artă" (Robert Emmet Long, *Ingmar Bergman. Film and Stage*, p. 75).

[125] O actriţă se refugiază într-o deplină muţenie autoimpusă. Infirmiera care o îngrijeşte încearcă să o determine să vorbească din nou. *Persona* este filmul înfruntării dintre aceste două personaje, construit în jurul unei teme ce avea să-l preocupe constant pe Bergman: necesitatea comunicării.

acest film a cutreierat împreună cu tatăl său, un pastor pensionar, câteva bisericuţe din nordul Suediei) – când mi-a fost dat să trăiesc următoarea întâmplare: la una dintre bisericuţele pe care le-am vizitat, pastorul a pretins că nu se simte bine şi s-a scuzat în faţa puţinilor enoriaşi, spunând că va scurta slujba, limitând-o la o predică sumară şi citirea a doi psalmi, fără obişnuita administrare a sacramentelor. În acea clipă, tatăl meu (care era, pe atunci, foarte bătrân şi bolnav) a intrat în altar şi, după un schimb dur de replici cu pastorul, a preluat el oficierea slujbei. Simt cumva că sfârşitul poveştii din *Lumină de iarnă* a fost influenţat de intervenţia tatii. Am înţeles că trebuie, cu orice preţ, să-ţi faci datoria până la capăt, mai cu seamă în treburi duhovniceşti."[126] În ciuda sentimentului existenţial apăsător, sumbru şi neliniştitor pe care ţi-l dă, *Lumină de iarnă* reprezintă o experienţă de afirmare a credinţei.

Care să fie profesiunea de credinţă a lui Bergman? O exprimă, poate cel mai exact, mărturia sa: „Personajele filmelor mele sunt exact ca mine, adică animale mânate de instincte şi care, în cel mai bun caz, gândesc atunci când vorbesc. ... Avem totul. Dar în mijlocul acestei vieţi pline există un mare vid. În filmele mele descriu acest vid şi tot ceea ce inventează omul pentru a-l umple. În felul acesta, vreau să dau un sens spiritual unei civilizaţii care stă sub semnul abundenţei materiale."[127] Astfel, Bergman rămâne – alături de Dreyer, Bresson, Ozu, Mizoguchi sau Kurosawa – unul din puţinii cineaşti care înteleg că la rădăcina credinţei se află acele întrebări rămase fără răspuns, întrebări ce nu pot primi niciodată un răspuns.

## ***8 ½* (Federico Fellini, 1963)**
## **Melancolic, funebru şi foarte comic**

Profund autobiografic, *8 ½* este „filmul realizării unui film (care poate nu se va face niciodată), văzut prin prisma stărilor sufleteşti, a visurilor şi a obsesiilor regizorului" (Gilbert Salachas): zborul, marea, circul, ridiculizarea clerului[128], extravaganţele înaltei societăţi, cuplul în pragul destrămării, magicianul, femeia opulentă. Personajul principal, Guido (Marcello Mastroianni – purtătorul de cuvânt ironic şi derizoriu al lui Fellini), este un bărbat de 45 de ani care încearcă să pună cap la cap diferite episoade ale existenţei sale haotice şi să le dea sens. Astfel, *8 ½* – „un film melancolic, aproape funebru, însă foarte comic" – e un fel de „radiografie a unei conştiinţe tulburate".

Filmul lui Fellini reprezintă, asemenea *opusurilor* din aceeaşi perioadă ale unor mari regizori[129], un mare pas înainte înspre modernitate al celei de-a şaptea arte, „una din cele mai inventive creaţii sub forma unei reflecţii în oglindă a actului creator în sine". Graţie caleidoscopului audio-vizual, viziunilor pline de fantezie şi situaţiilor incomode plasate la graniţa dintre vis şi realitate (pe care regizorul o atinge cu umor şi cu o anume rezervă), acest film este „o continuă interogaţie asupra relaţiilor noastre cu părinţii, copiii şi colaboratorii

---

[126] „Cred că am făcut doar un singur film care să-mi placă cu adevarat, şi acela este *Lumină de iarnă*. Este singurul meu film pe care l-am început şi l-am terminat aşa cum am vrut, unde totul a decurs aşa cum mi-am dorit." (Ingmar Bergman)

[127] Pentru Ingmar Bergman problemele de ordin religios erau veşnic de actualitate şi l-au preocupat neîncetat. Dar, ţine el să precizeze, nu la un nivel emoţional, ci la unul pur intelectual. Emoţia religioasă, sentimentalismul religios sunt metehne de care speră să se fi dezbărat de mult. Ceea ce îl preocupă în chestiunea religioasă e doar „relaţia dintre raţiune şi intuiţie". De obicei, rezultatul acestei confruntări era „un fel de turn Babel".

[128] Fellini ridiculiza clerul, însă păstra mereu o reverenţă înaintea Bisericii, pentru că regizorului îi plăceau „coregrafiile ei, reprezentaţiile sale imuabile şi hipnotizante, punerile în scenă pretenţioase, cântecele lugubre, catehismul, alegera unui nou pontif, fastul grandios al morţii". Fellini avea un „sentiment de recunoştinţă în faţa tabuurilor, mortificărilor, obscurităţilor care s-au constituit într-un material dialectic imens, premise ale rebeliunilor dătătoare de viaţă; tentativa de a te elibera de toate astea poate da un sens vieţii" (*Fellini despre Fellini. Convorbiri despre cinema cu Giovanni Grazzini*, p. 75-76).

[129] Buñuel (*Viridiana*), Godard (*Cu sufletul la gură*), Tarkovski (*Copilăria lui Ivan*), Antonioni (*Aventura, Noaptea, Eclipsa*) sau cubanezul Tomás Alea (*Amintiri despre subdezvoltare*).

noştri despre îmbătrânire, alienare şi întoarcerea la copilărie". Filmat magnific în alb-negru, cu un montaj geometric-neorealist, cu imagini şi o muzică (Nino Rota) profund sugestive, *8 ½* „nu elaborează o teorie despre starea timpului său şi nici nu se transformă într-o investigaţie psihanalitică", ci „deschide o fereastră înauntrul fiecăruia dintre noi, artist sau nu, bărbat sau femeie" (Jean-Michel Frodon).

„Singurătatea în doi sau în mai mulţi atinge în *8 ½* paroxismul. Obsedat de amintiri din copilărie pe care nimeni nu i le poate împărtăşi, chinuit de aspiraţia spre perfecţiune pe care nimeni nu i-o poate satisface, sfâşiat între dorinţele sufletului şi cele ale trupului, obligat să trăiască într-o lume zgomotoasă şi acaparatoare din care nimeni nu-l poate smulge, Guido este iremediabil singur. Cu cât se vorbeşte şi se forfoteşte mai mult în jurul său, cu atât izolarea lui este mai mare" (Cristina Corciovescu). Ochelarii pe care Mastroianni îi împinge din când în când cu un gest discret pe vârful nasului (corespondentul aparatului de auzit al lui Truffaut din *Noaptea americană*, realizat câţiva ani mai târziu) sunt semnul trecerii din cotidian în imaginar[130], din banal în fantezie, în lumea unde puritatea ia chipul Claudiei Cardinale, unde femeile (între care se reţin figura soţiei Anouk Aimée şi a metresei, Sandra Millo) sunt ţinute cu biciul, iar criticii (Jean Rougeoul) sunt condamnaţi la spânzuratoare. Este lumea interioară *par excellence* a magicianului Fellini.

Patetismul şi autoironia creatorului (definitorii pentru universul concret şi oniric, mizer şi angelic al lui Fellini) din *8 ½* sunt împletite fericit şi în alte filme-confesiune cu o neobişnuită putere de analiză a condiţiei cineastului: *Totul de vânzare* (Wajda), *All That Jazz* (Fosse), *Secvenţe* (Tatos) sau *Amintiri de la Hotelul Sardust* (Allen).

## ***Simion al deşertului* (Luis Buñuel, 1964)**
## **6 ani, 6 luni şi 6 zile**

În 1964, Buñuel şi-a propus să realizeze, în Mexic, un film despre Sfântul Simion Stâlpnicul, „pustnicul acela extraordinar din secolul al IV-lea, care a trăit mai mult de patruzeci de ani în vârful unui stâlp, într-un deşert din Siria". Subiectul îl preocupase de când, la sediul Ligii Studenţilor, poetul şi prietenul său Federico Garcia Lorca îi dăduse să citească o hagiografie a sfântului[131].

Într-un timp istoric nedeterminat, un ascet petrece pe un stâlp şase ani, şase luni şi şase zile. Un grup de călugări şi ucenici i-au pregătit un stâlp şi mai înalt. Pustnicul coboară şi astfel stă o vreme printre localnici. Îşi revede mama bolnavă (căreia îi refuză o ultimă îmbrăţişare), vindecă miraculos mâinile nevolnice ale unui hoţ (care vor fura din nou) şi este în cele din urmă sedus în felurite chipuri de diavolul ce ia înfăţişarea unei femei (Silvia Pinal), care îl va lua cu ea...într-un avion. Printr-un salt peste veacuri, îl revedem pe Simion înconjurat de ritmurile infernale de *beat* (emise de un post de radio numit „Radioactive Flesh") ale unei discoteci din Manhattan.

Sigur, primul impuls – dacă nu putem fi altcum decât moralişti – ne spune că, în *Simion al deşertului*, Buñuel face apologia slăbiciunii umane şi, indirect, a puterii de nebiruit

---

[130] „Finalul din *8 ½*, dansul în care autorul îşi aduce trecutul, prezentul şi viitorul, dansul înfrăţitor condus de copilul Fellini, spune mult – mult, pentru că totul nu poate fi spus niciodată – despre mecanismul de funcţionare a imaginaţiei unui artist pentru care visul a rămas întotdeauna mai viu, deci mai puternic şi mai adevărat decât realitatea, tocmai pentru că s-a hrănit întotdeauna din carneacrudă a realităţii. A realităţii lui." (Eva Sârbu, „Reflex într-o memorie de artist", *Magazin Estival Cinema* 1984, p. 85)

[131] „El se prăpădea de râs citind că excrementele pustnicului, prelinse de-a lungul stâlpului, semănau cu ceara prelinsă a unei lumânări ce arde. Dar cum el se hrănea doar cu câteva foi de salată pe care i le urcau acolo sus într-un coşuleţ, excrementele probabil că semănau mai degrabă cu nişte căcăreze de capră" – notează regizorul, nu fără cinism, în volumul memorialistic *Ultimul meu suspin*. De aici, de la acest comentariu provocator, poate începe descifrarea demersul cineastului stilist care a şocat mereu prin opera sa iconoclastă (*Câinele andaluz, Vârsta de aur, Pământ fără pâine, Îngerul exterminator, Frumoasa zilei, Acest obscur obiect al dorinţei* ş.a.).

a ispitelor: la capătul luptei pentru datoria morală se află nu „atingerea cerului" prin despătimire ci, *au contraire,* înfundarea în fumul şi ritmurile drăceşti ale unei discoteci[132]. La o privire mai atentă însă, luând în considerare două din vârfurile operei sale (*Nazarin* şi *Viridiana*), regizorul sedus de „farmecul discret al burgheziei" nu face decât să repete – extrem de personal şi mereu iconoclast – că drumul spre împăcarea cu sine trece (şi) prin deşert (cel vizibil, exterior, dar mai ales cel nevăzut, lăuntric). Cât de vulnerabili suntem în momentele „nodale" (asemenea lui Simion, după şase ani, şase luni şi şase zile de petrecere în pustietate), când – zice-se – „Nefârtatul" are putere asupra noastră, e deja o chestiune de „ordine interioară", de „tărie de caracter". Ceea ce contează, pare să spună regizorul care se considera ateu, este căutarea şi asumarea despătimirii, a ruperii de tot ceea ce nu e esenţial şi ziditor. Această atitudine îl plasează pe Buñuel (parcă împotriva voinţei sale) în rândul cineaştilor care problematizează, care caută – dar nu la modul ilustrativ, ci printr-un foarte autentic limbaj cinematografic, prin filme cu „miez" – continentul pierdut al sacrului.

Scenariul fusese conceput pentru un lung-metraj. Cum producătorul filmului a avut unele probleme financiare în timpul filmărilor, Buñuel a trebuit să renunţe la jumătate din film, de unde şi finalul puţin forţat. Dar chiar şi aşa, filmul în care „stâlpnicul şi stilistul ajung faţă în faţă şi se confruntă fiecare de pe piedestalul său" (John Simon) izbuteşte să dea mărturie despre una din nevoile omului (foarte rar aduse pe ecran): confruntarea supremă cu sinele prin asceză.

## ***Umbrele strămoşilor uitaţi*** **(Serghei Paradjanov, 1964)**
### Frumuseţe şi armonii arhetipale

*Umbrele strămoşilor uitaţi* are un *story* cât se poate de simplu[133]: la începutul secolului XX, într-o comunitate primitivă din Ucraina subcarpatică cu rezonanţe universale, un tânăr ţăran, Ivan, se îndrăgosteşte de Maricika, fata celui care i-a ucis tatăl, dar se căsătoreşte cu Palanga, o femeie care face vrăji. „M-am îndrăgostit de povestirea lui Mihail Kociubinski – afirma regizorul – pentru simţul naturii, al frumosului, al armoniei şi al nemărginirii pe care îl degajă."

Paradjanov a fost un pictor, muzician şi poet al cinematografului de origine armeană[134], dar născut în Republica Gruzină. În *Umbrele...* Paradjanov divulgă o uluitoare libertate stilistică, folosind culoarea într-un mod provocator, cu bogate valenţe psihologice[135]. Efectul scontat al coloanei sonore[136] şi al culorilor (dar şi al distorsionărilor şi dislocărilor

---

[132] Ca şi parodia din *Viridiana*, liturghiile paroxistice îmbină limbajul sihastrului din secolul al V-lea cu discursul demagogic al politicienilor din secolul XX. „Atacurile lui Buñuel la adresa Bisericii sunt nu atât „provocări suprarealiste" cât semne ale pregnantei contratradiţii europene a desacralizării comice" (Robert Stam, *Subversive Pleasures*, p. 103).

[133] Filmul este inspirat dintr-o scriere de Mihail Kociubinski şi este recunoscut, încă de la premieră, drept „o nouă capodoperă a cinematografului ruso-ucranian, de talia celor produse de Eisenstein şi Dovjenko".

[134] Federico Fellini îl considera pe Paradjanov drept „unul din marii magicieni ai cinematografului", iar Andrei Tarkovski îl admira „pentru gândirea sa, pentru dăruirea cu care iubea frumosul şi se păstra mereu liber înlăuntrul viziunii sale".

[135] Astfel, când Ivan si Maricika (un fel de Romeo şi Julieta carpatini) se întâlnesc prima oară, copii fiind, culoarea predominantă este albul zăpezii, sugerând inocenţa lor (trimiterile spre universul tarkovskian din *Copilăria lui Ivan*, realizat în 1962, sunt evidente). Verdele primăverii domină iubirea lor adolescentină. Imaginea monocromă şi nuanţele sepia sunt folosite pentru a caracteriza suferinţa lui Ivan. Culoarea va reapare tumultuos, deşi pentru puţină vreme, după întâlnirea cu Palanga. Cum relaţia lor este nefertilă, imaginea abundă în tonuri autumnale, cenuşii. Cadrele monocrome revin în secventa agoniei lui Ivan, iar în momentul morţii sale universul apare pictat parcă suprarealist în roşu şi albastru.

[136] Paradjanov foloseşte o gamă largă de armonii (muzică electronică atonală, sonorităţi simfonice de sorginte romantică, cântări hieratice ortodoxe, muzică populară vocală şi instrumentală) pentru a crea leitmotive corespunzătoare fiecărei atmosfere psihologice din structura filmului.

optice) este de a destabiliza percepţia spectatorului. Povestea lui Paradjanov operează „nu la nivel narativ, ci mitologic, arhetipal, ea însaşi fiind un arhetip al vieţii”[137], în timp ce „tinereţea evoluează ciclic de la inocenţă la experienţă şi apoi la solitudine şi moarte”. Aceasta este „umbra strămoşilor noştri uitaţi”: „motivul arhetipal care depăşeşte şi transcende identitaltea individuală” (David A. Cook).

Ecourile entuziaste nu au întârziat să apară: cinefili şi cineaşti deopotrivă au remarcat bucuria în faţa vieţii pe care *Umbrele strămoşilor uitaţi* o transmite, înţelegerea pentru suferinţa, iubirile şi căderile oamenilor. S-a vorbit, în legătură cu opera lui Paradjanov (punctată de capodopere precum *Culorile rodiei*, *Legenda fortăreţei Suram*, *Arabesc pe o temă de Pirosmani*) despre un cinematograf poetic în care povestea (dacă există) nu reprezintă decât „ramurile unui copac pe care se deschid, ca nişte frunze, planurile, colajele pe bază de figurine, flori, veselă, costume”, fiecare colaj al său – scria Alexandr Lavrin – constituind „un mic univers în sine, un film desăvârşit”.

## ***Evanghelia după Matei*** **(Pier Paolo Pasolini, 1964)**
## **Evanghelia repovestită *neorealist***

Pier Paolo Pasolini (regizor, poet, scriitor şi filozof de stânga) ar fi afirmat că ideea de a realiza un film despre Iisus i-a venit pe când era prins cu maşina în trafic şi, având ceva timp la dispoziţie, s-a apucat să citească Scripturile. Rezultatul: *Evanghelia după Matei*, un film despre viaţa lui Iisus de la Bunavestire la Înviere, într-o lectură modernă cu numeroase trimiteri la problematica sudului italian, la atrocităţile fascismului, la mişcarea revoluţionară, dar şi la opera filmică a unor regizori precum Godard, Tati, Chaplin, Mizoguchi.

Distribuţia, alcătuită în întregime din neprofesionişti, a fost pentru unii critici semnul întoarcerii la neorealism (experimentat cu succes de regizor în filme precum: *Accattone* sau *Mama Roma*), dar mai probabilă este motivaţia de a evita distribuirea unor vedete în rolul personajelor biblice. Astfel, Pasolini şi-a îndreptat atenţia spre cercul intim de prieteni şi chiar spre mama sa, căreia avea să-i ofere rolul Fecioarei Maria. „Pentru a sublinia complexitatea textului evanghelic, Pasolini împrumută, cu totală libertate, elemente aparţinând diferitelor stiluri, de la hieratismul filmului mut la vivacitatea reportajului. Mai mult decât mesajul hristic însă, forţa şi adevărul imaginilor sunt cele care determină adeziunea publicului şi îi suscită emoţia” (Joel Magny). La toate acestea se adaugă şi electrizanta coloană sonoră: citate muzicale din Johann Sebastian Bach, Wolfgang Amadeus Mozart, Serghei Prokofiev sau ritmuri *negro spirituals* (melodia „Sometimes I Feel Like A Motherless Child”).

Filmul lui Pasolini avea să fie identificat cu „expresia unei crize”, proprie intelectualităţii italiene la sfârşitul anilor ’50, o „criză iraţionalistă”, survenită ca reacţie la sfârşitul unui deceniu de excesivă manifestare a „raţionalului”. Se întâlnesc astfel, în viziunea lui Pasolini, o lume „fiziologică”, a timpurilor biblice, şi o lume reconstruită din cultura figurativă a Renaşterii. Pasolini a avut inspiraţia – unică – de a evita orice abordare artizanal-hieratică a subiectului (drept pentru care filmul său este primit în Italia cu ostilitate şi chiar cu proteste vehemente din partea cercurilor conservatoare şi neofasciste) ce fusese şi avea să fie demonetizat de atâtea ecranizări livreşti, teatrale şi convenţionale [138]. Tehnica întrebuinţată de Pasolini – apostolii urmându-l pe Învăţător (surprins într-o succesiune de planuri generale)

---

[137] „Asemenea poeticii baladeşti, poetica lui Paradjanov alocă mai multă substanţă stilistică odei, cântării eroului, adică lui a fi, decât faptelor lui, adică lui a face.” (Elena Dulgheru, *Scara Raiului în cinema*, p. 121)

[138] Suntem, cu Pasolini, într-un univers cu totul diferit de cel – feeric, romantic, artizanal – plăsmuit, zece ani mai târziu, de Franco Zeffirelli, în *Iisus din Nazareth*. Despre senzaţia stârnită de acesta din urmă, avea să scrie Sorin Dumitrescu: „Dacă succesul filmului lui Zeffirelli în mediul catolic este uşor de explicat, Ţinând cont de faptul că de mult timp este preferată opacitatea tabloului religios diafaniei icoanei, îngrijorător apare sufrajul neaşteptat înregistrat de film de astă dată în mediul creştin-ortodox. Este dovada că şi credinţa drept-măritoare a fost contaminată de pietism, de magia sentimentalismului religios care, de o bună bucată de vreme, foloseşte icoana drept fetiş creştin.” (*Noi şi icoana*, p. 653)

sunt filmaţi folosind *zoom*-ul, iar planurile generale predomină şi în episodul cu procesul lui Pilat din Pont, filmat în stil *ciné-vérité*, cu camera din mână etc. – conferă filmului un plus de prospeţime şi o atmosferă barocă impresionantă.

Naraţiunea evanghelică – afirma regizorul care, în anul morţii sale, avea să dea lumii ultimul (şi cel mai controversat) *opus*: *Salo sau cele 120 de zile ale Sodomei*[139] – este „o povestire epico-lirică; povestea simplă a unui om simplu care se naşte în sărăcie şi moare după o existenţă scurtă şi dramatică, lăsând oamenilor un mesaj de pace şi dragoste". Lectura lui Pasolini nu putea fi decât lectura unui marxist, dar – aşa cum recunoaşte regizorul însuşi şi, împreună cu el, mulţi spectatori sceptici – parcurgerea textului evanghelic avea să-i sporească fascinaţia pentru „iraţional", pentru divin: „sensul unui *ceva* pe care eu, ca marxist, nu pot să-l explic, şi pe care marxismul nu-l poate explica". Acel *ceva* imposibil de explicat – poate că de către oricine, nu doar de marxişti – este partea „apofatică" de taină şi de poezie a operei sale, remarcată şi de monahul Nicolae Steinhard[140].

Cuvintele, filmele şi lupta pe care o ducea Pasolini (mărturie stau şi editorialele sale din presă, publicate în volumul *Scrieri corsare*) deveniseră însăşi profesiunea sa de credinţă şi totodată „parte integrantă a existenţei noastre în intenţia de a ne face conştienţi de o situaţie generală neliniştitoare, de anxietatea, de angoasa sa în faţa viitorului omului şi al societăţii" (Aldo Tortorella). Pentru Pasolini limbajul filmic are un fundament natural în realitate, iar aceasta capătă sens atunci când cineastul o transformă în semne. Departe de a fi naturalistă, opera sa evită continuitatea narativă, concentrându-se asupra unor imagini singulare şi pline de forţă. Expresivitatea întregii creaţii a lui Pasolini, ruptă de realitate în accepţiunea curentă, este susţinută – afirmă Geoffrey Nowell-Smith – de „o căutare disperată a unui adevăr emoţional presimbolic, pe care omul modern nu-l mai poate sesiza".

## ***Umbrelele din Cherbourg*** **(Jacques Demy, 1964)**
## **Lumea repictată în culorile Benetton**

*Umbrelele din Cherbourg* este o melodramă nu numai prin subiectul lacrimogen[141] (Geneviève – o tânără de 16 ani ce locuieşte cu mama sa văduvă, care e proprietara unui

---

[139] „A acuza de pornografie acest film în care artistul aruncă omul cu voluptate în cele mai cumplite orori: sânii de fată sfârâind voluptos sub flacăra de la lumânare, creieri de femeie palpitând în prim-plan după o voluptoasă scalpare, fecioare obligate cu voluptate să se scalde în hârdaie pline cu materii fecale, etc., etc. – a-l acuza deci de obscenitate înseamnă a te purta ca un medic care se îngrijorează că bolnavul de cancer generalizat mai are pe deasupra şi acnee." (Ecaterina Oproiu, „Zbor deasupra disperării", în *Cinema*, 2, 1976)

[140] Acesta povesteşte următoarea anecdotă: Papa, următor vizionării filmului, ar fi dorit să-l îmbrăţişeze părinteşte pe regizor, ca semn de mulţumire pentru filmul pe care l-a realizat. Pasolini, vădit surprins, bate în retragere: „Dar, Părinte, eu sunt ateu!" „Nu mă interesează ce crezi tu, filmul tău însă poartă cu el un mesaj profund creştin. Hai, vino acum să te îmbrăţişez!" De altfel, Pasolini însuşi a recunoscut: „Sunt un ateu care trăieşte cu nostalgia unei credinţe." (Nicolae Steinhardt, *Dumnezeu, în care spui că nu crezi*)

[141] Poate că printre cele mai patetice rânduri dedicate *Umbrelelor*... sunt cele ale lui Constantin Noica din al său *Jurnal de idei*: „De la primele imagini şi scene ale filmului *Umbrelele din Cherbourg* ceva cald te învăluie, şi abia la capăt vezi ce anume: e întâlnirea cu Psyche, cu sufletul în toata ingenuitatea lui. Dar sufletul e singur, fără nici o urmă de spirit, şi se transformă în sufleţel. Parcă nu sunt oameni cei care vorbesc acolo, sunt păsări ale cerului, şi de aceea nici nu vorbesc, ci încearcă să cânte, ciripesc. Cum ar putea fi vorbită toată curăţenia inimii lor? Ce are ea de-a face cu logosul, cu omul cel grav? Cu societatea? Cu prejudecăţile? Cu judecăţile? Toţi sunt buni şi înţelegători, toţi sunt morali, întocmai pruncilor. Nimic nu e dus mai departe, adica prea departe, până la desfigurare. Dragostea fetiţei aceleia – singura dragoste adevărată, care e a femeii, a Heloisei, a Julietei – îşi păstrează aici masura: fata uită chipul iubitului ei, ce rămâne o simplă fotografie pentru ea, şi consimte dragostei celuilalt, cu raţionamentul simplu că, de vreme ce o iubeşte însărcinată fiind cu altcineva, înseamnă că o iubeşte cu adevarat. (...) Iar sufletul, şi numai sufletul ei neproblematic, reface deopotrivă, cu câteva ciripituri, şi viaţa băiatului întors din armată şi dezamăgit, căci întocmai simplităţii păsărilor, oamenii de aici îşi rezolvă ecuaţia în clipa în care şi-au aflat cuibul. O fată, în primul ceas al feminităţii ei,

magazin de umbrele din Cherbourg – îl iubeşte pe Guy, care este mecanic auto, şi cu care doreşte să se mărite; mama ei nu e de acord – crede că Geneviève este mult prea tânără, iar Guy nu e destul de înstărit; Guy pleacă în armată pentru doi ani, iar Geneviève rămâne însărcinată; continuă să-l iubească pe Guy, deşi primeşte tot mai rar veşti de la el, fiind mobilizat pe frontul din Algeria; pentru că are nevoie de un tată, se mărită cu Roland Cassard, un bogat negustor de diamante, care s-a îndrăgostit de ea la prima vedere şi s-a angajat să crească copilul ca şi cum ar fi al său), ci chiar în înţelesul *etimologic* al cuvântului, tot dialogul fiind cântat, chiar şi – spre surprinderea multora – replicile cele mai banale. S-a vorbit, în cazul *Umbrelelor...*, despre „neo-realism poetic" (Georges Sadoul), despre filmul „în cântat" şi „cinematograf care cântă". Filmul lui Jaques Demy (Palme d'Or – Cannes, 1964) nu mimează opera cântată, făcând-o sa abordeze subiecte realiste ci, dimpotrivă, „înfrumuseţează cotidianul, îl poleieşte pentru a-l ridica la tragismul operei" (Vincent Pinel).

„Sentimentele şi situaţiile exacerbate – afirma regizorul – capătă mai mult sens şi mai multă forţă atunci când li se adaugă cântecul. Totul devine mai sensibil şi mai exaltat. Ritmul muzicii subliniază contrastele din viaţa personajelor mele, care trec prin momente de fericire, de disperare, şi cântă...Sunt oameni care „ard" de pasiune. Numai asemenea fiinţe mă impresionează şi mă tulbură."Acest admirabil film „în cântat" este deopotrivă un electrizant film „în culori" (primul film muzical francez în culori). Fost decorator, Demy practică aici un cinematograf pictural, în care decorurile, fundalurile, lumina, tonurile, au o importanţă capitală. Ceea ce contează cel mai mult pentru el sunt raporturile dintre personaje şi culori, dintre culori şi muzică, dintre muzică şi costume. El lucrează în colaborare strânsă cu interpreţii rolurilor principale (Catherine Deneuve, Nino Castelnuovo, Anne Vernon, Marc Michel), cu scenograful Bernard Evein şi cu compozitorul Michel Legrand – artişti care contribuie substanţial la crearea „universului Demy"[142].

## ***Giulietta şi spiritele*** **(Federico Fellini, 1964)**
## **„Retro, Satana!"**

Cine nu are o copilărie fericită să-şi cumpere...dacă mai poate. Filmul lui Federico Fellini, în *technicolor* şi *widescreen*, ne transmite peste decenii că – după o luptă dură cu încercările (ispitele) prin care, ca „oameni mari" ce-am devenit, trecem – doar lucrurile bune, întemeietoare şi ziditoare pe care le-am deprins în „cei şapte ani de-acasă" ne mai pot salva. Totul e să ne încăpăţânăm să fim (să redevenim) „asemenea pruncilor".

Giulietta (Giulietta Masina) este soţia lui Giorgio (Mario Pisu), un bărbat încă şarmant, care e un fel de agent de publicitate (organizează întâlniri de afaceri, spectacole de modă, reuniuni mondene – la servici, dar şi acasă) mereu ocupat şi epuizat, spune el, de lucru. Într-o noapte însă, Giulietta îl aude rostind în somn numele altei femei (Gabriella). Altădată îl surprinde vorbind la telefon cu o necunoscută. Susţinută de soră, ea va apela în cele din urmă la serviciile profesioniste ale unui detectiv particular, care îl va surprinde pe Giorogio „în flagrant". Criza conjugală a Giuliettei este amplificată de anturajul monden, zgomotos şi pestriţ al soţului ei (aşa-zisa aristocraţie), precum şi de amoralismul vecinei sale extravagantă şi senzuală, Suzi (Sandra Millo) – antipodul Giuliettei.

Filmul poartă apăsat marca regizorului său, a compozitorului predilect al lui Fellini, Nino Rota, şi a operatorului Gianni Di Venanzo[143]: un nucleu narativ redus la esenţe, preocuparea pentru psihodinamica memoriei, fantezie şi vis. Ceea ce riscă să treacă

---

deschisese povestea; puii iviţi în cuib, copiii, o închid...Poate că e adevarat: arta reprezintă, în fond, expresia unui regret. Nu-mi e ruşine să spun că mi-au dat lacrimile de la începutul până la capătul poveştii acesteia. Psyche a murit."

[142] „Nu se ştie prea bine dacă această faimoasă lume modernă nu era facută pentru el sau dacă invers, el nu era făcut pentru aceasta lume. În schimb, un lucru e sigur: Demy şi-a consumat viaţa repictand lumea în culorile Benetton" (J.L. Gimbre)

[143] Di Venanzo a fost director de imagine şi la alte câteva capodopere ale cinematografului italian: *8 ½, Eclipsa, Cu mâinile pe oraş, Noaptea*.

neobservat în acest film-spectacol flamboaiant este însăşi „crucea" sa: apelul personajului titular la inocenţă, la copilărie şi rezistenţa cu care această făptură (înrudită cu Gelsomina din *La Strada* şi Cabiria din *Nopţile Cabiriei*, în interpretarea, mereu surprinzătoare, a aceleiaşi Giuliatta Masina) înfruntă „spiritele" invocate în şedinţele de spiritism (Fellini satirizează aici mofturile *pop* şi misticoide ce aveau să cunoască un *boom* în cultura New Age), sau întreţinute de fauna colorată şi hedonistă a vecinei petrecăreţe: mediumuri, gigolo şi târfe de lux, persoane din înalta societate[144].

În mijlocul orgiilor excentrice la care asistă (fără să participe), Giulietta aduce cu ea o naivitate de copil uimit, care pune în încurcătură logica de fier a cinicului lor doctor de familie, dar – *nota bene* – doar această zestre sufletească, nealterată de trecerea anilor, îi dă putere să alunge „legiunea de spirite" care o terorizează, poruncindu-le: „Plecaţi de aici, voi nu existaţi!". Dintre toate personajele acestui caleidoscop de peripeţii carnavaleşti, doar ea ştie să rostească, salvându-se (de concupiscenţă, dar şi de ispita sinuciderii): „Retro, Satana!"

## ***Barbă roşie*** **(Akira Kurosawa, 1965)**
### Venirea în fire

Din cele 3 ore, cât durează acest film al „maturizării", al „călirii" unui caracter, cred că n-o să uit mai ales această imagine dintr-un pauper spital de provincie: un doctor stagiar ce uceniceşte pe lângă un medic mai în vârstă aspru şi drept (căruia i se spune Barbă Roşie) – un doctor cu experienţă, preocupat de îngrijirea trupului, dar şi a sufletului pacienţilor lui. La un moment dat se îmbolnăveşte una din prostituatele tinere dintr-un bordel apropiat. După câteva peripeţii (o bătaie pe cinste din care se va fi inspirat peste ani, la modul caricatural, şi Bud Spencer), aceasta este luată la spital şi dată spre îngrijire medicului stagiar. Fata e dificilă, nu doreşte să comunice. Loveşte cu mâna leacurile pe care doctorul încearcă să i le administreze. Ceea ce impresionează este tenacitatea lui, răbdarea cu care răspunde la fiecare din gesturile ei necugetate. Blândeţea cu care se poartă ca şi cum nu s-ar fi întâmplat nimic. Ei bine, atitudinea lui *cool* o îmbunează (o smereşte, o ruşinează) treptat pe sălbatica gheişă. Şi astfel începe, abia atunci, adevărata lor aventură întru metanoie.

Scena este pilduitoare: îmblânzeşti pe cel zbuciumat (isterizat, posedat) doar păstrându-ţi calmul şi ducând la bun sfârşit ceea ce ai de înfăptuit. Însă fără cinism, neatins de acreala stoicismului, nescrâşnind din dinţi, ci nutrind milă şi înţelegere pentru cei umiliţi şi obidiţi. Nu moralizând, nu exercitând vreo formă de violenţă asupra sa, ci exersând – cu îndelungă răbdare – duhul blândeţii. Personajele lui Kurosawa se eliberează de poverile sufleteşti prin mărturisire. Ştiu să dea la o parte poleiala de isterie de pe semenii lor. Atunci când e nevoie, ştiu să spună „Retro, Satano!" gândului ce le îndeamnă să colaboreze cu nebunia, cu mânia, cu violenţa. Ştiu să facă ascultare de cel care, prin propriul fel de a fi, le inspiră încredere. Ştiu să „devină întru fiinţă", să-şi vină în fire, să ajungă la „iluminare".

## ***Andrei Rubliov*** **(Andrei Tarkovski, 1966)**
### Artistul şi violenţa istoriei

„Omul nu poate trăi fără un ideal; Biserica îi dădea omului un ideal, însă acum – arăta Andrei Tarkovski – Biserica s-a prăbuşit." Opera sa, şapte trepte spre cer[145] (şapte filme de

---

[144] Despre „asaltul forţelor viclene" şi „deşertăciunea atacatorilor" ce vin din lumea iluziei scrie Nicolae Steinhardt în *Escale în timp şi spaţiu* cu aplicare la filmul lui Fellini: „Acolo spiritele sosesc pe o corabie care-i o şandrama, o hardughie şubredă ce stă să se afunde în orice clipă; drept vele, catargele poartă cârpe, zdrenţe, bulendre – mari, negre, pretenţioase, fluturând ameninţător şi ridicol, imagine clară a zădărniciei şi şantajului, a unei realităţi ce se înfiripă numai datorită lucrării mintale şi consimţământului sărmanei Giulietta; strigoi, îi poate oricând risipi tăria împotrivirii" (p. 51).

[145] „La Dostoievski cerul coboară pe pământ. La Tarkovski pământul urcă spre cer. Dar este mereu pământul sacru, poate în chip sincer paradiziac – sau magic. Rusia a cunoscut mult timp ceea ce s-a numit «o dublă credinţă» în care se suprapuneau creştinismul şi păgânismul. Şi ne gândim la riturile de

lung-metraj care, un fel de „heptateuh sacru, pe linia capodoperelor datorate romancierilor şi compozitorilor din Rusia”[146]), activează în spectator amărăciunea restauratoare a nostalgiei acelui ideal.

Privit retrospectiv, *Andrei Rubliov* este filmul prin excelenţă al distrugerii civilizaţiei ecleziale, dar – vezi ultimul segment, „Clopotul” – şi al învierii ei. Ruine de biserici se zăresc şi în *Copilăria lui Ivan*, *Călăuza* şi *Nostalgia*; ecouri din splendoarea luminii icoanelor bizantine întâlnim în *Solaris* şi *Sacrificiul*, iar în *Oglinda* zărim chiar posterul filmului *Andrei Rubliov*. Sub asediul tătar, civilizaţia ortodoxă este în primejdie, dar Tarkovski se concentrează pe dimensiunea restauratoare a suferinţei asumate[147]. Din suferinţă se nasc icoanele lui Rubliov, iar Boris plămădeşte clopotul fără să fi fost instruit de nimeni. Frumuseţea, ca şi la Dostoievski, transfigurează, e izbăvitoare.

Ceea ce contează la *Andrei Rubliov*[148] este dorinţa de a demonstra că experienţa de viaţă e ireversibilă. Tarkovski caută să surprindă adevărul psihologic al personajelor, actualitatea conflictului dintre artist şi violenţa istoriei, nefiind câtuşi de puţin interesat de reconstituirea de tip arheologic şi etnografic a Rusiei medievale cotropite de tătari. „*Andrei Rubliov* este un film al punerii în discuţie, al întrebărilor[149], şi aici aflăm temeiul măreţiei sale – aşa cum fusese cu 20 de ani în urmă *Ivan cel Groaznic* – măreţie care nu are nimic în comun cu solemnitatea pompoasă şi cu hagiografia candidă.” (Marcel Martin)

Monica Lovinescu recunoaşte şi ea influenţa lui Eisenstein: „De la Eisenstein, Rusia nu s-a mai întâlnit cu o asemenea împlinire cinematografică. Tarkovski în *Rubliov* se opreşte, cu fiecare secvenţă, asupra sensului perenei tragedii care este istoria Rusiei şi îi caută rădăcinile. Fiecare din aceste rădăcini aparţine răului. Ca şi Apocalipsa, Răstignirea este de toate zilele în Rusia. De aceea ea reprezintă, probabil, figura centrală a filmului lui Tarkovski.”[150]

## ***Fahrenheit 451*** **(François Truffaut, 1966)**
## **O metamorfoză necesară**

La începutul anilor 80 programele TVR ofereau din ce în ce mai puţine surprize. Nu exista pe atunci, în acele vremuri cenuşii, nici internet şi nici alte „locuri de pierzanie”. Bibliotecile deveniseră una din puţinele alternative la plictisul cotidian. Aveam, cred, 12 ani, când într-o vineri seara (la TVR se difuzau filme doar în serile de duminică, miercuri şi vineri) am văzut *Fahrenheit 451*. Atunci i-am descoperit şi pe François Truffaut, şi pe Julie Christie şi pe Oscar Werner. Impactul acelui film a fost copleşitor. Pe retină mi se întipărise puternic secvenţa în care o femeie ce nu mai era chiar tânără, căreia poliţiştii-pompieri îi descoperiseră sute de cărţi ascunse prin casă (fusese turnată de cineva la Poliţie), se arunca pur şi simplu în mormanul de cărţi mistuite de flăcări. Cărţile erau viaţa ei. În paradigma

---

primăvară, în *Andrei Rubliov*, unde nuditatea femeii contrastează cu nuditatea chipului monastic, a chipului iconic. Contraste? Sau completare? O altă iubire? Sau aceeaşi iubire? Tarkovski pune întrebarea fără să răspundă.” (Olivier Clément, „Tarkovski, l’homme du seuil”, în *France catholique*, no 2089, 16 ianuarie, 1987, p. 30).

[146] Robert Bird, *Andrei Tarkovsky. Elements of Cinema*, p. 10.

[147] Tarkovski este însă „un observator, un ascultător, nu un orator” (idem, p. 9).

[148] În 1973, anul difuzării sale în România, Nicolae Steinhardt avea să-şi exprime încântarea profundă pe care i-a adus-o acest film: „Trăiesc tot sub semnul lui *Andrei Rubliov*, neîntrecută minune.” (*Dumnezeu în care spui că nu crezi*, p. 154)

[149] „Istoria creaţiei artistice a omenirii este străbătută în rezumat de problematica care animă discuţia dintre Teofan Grecul şi Andrei Rubliov din filmul lui Andrei Tarkovski ce ar fi trebuit să se numească *Pătimirile după Andrei*: pentru cine creează artistul? Cu alte cuvinte, pe cine slujeşte el mai degrabă, pe oameni sau pe Dumnezeu? Cine răspunde mai repede şi mai bine la demersul său creator? Răspunsurile artistice ale celor doi iconari sunt la fel de valabile, indiferent că unul credea mai mult în slujirea oamenilor prin Dumnezeu, iar cel de-al doilea în slujirea lui Dumnezeu prin oameni.” (Costion Nicolescu, *Chipul ca o catapeteasmă*, p. 70).

[150] Monica Lovinescu, „Un Eisenstein creştin: Tarkovski”, *Unde scurte. Jurnal indirect*, p. 387-389.

filmului (de „anticipaţie”, inspirat din romanul S.F. scris de Ray Bradbury) cititul cărţilor era interzis, „infractorii” erau aspru pedepsiţi, iar cărţile lor arse.

Plecarea lui Ray Bradbury pe Câmpiile Elizee (la început de iunie 2012) mi-a amintit, involuntar, de acest film. Nu mică mi-a fost bucuria, cu câţiva ani în urmă, când am descoperit un scurt-metraj, foarte solid construit, ce părea o replică „de actualitate” la atmosfera din *Fahrenheit 451*, la cuvintele lui Ray Bradbury: „You don’t have to burn books, to destroy a culture. Just get people to stop reading them.”[151] În *Zapping*, o lume în care nu se mai citeşte (dar nu pentru că a citi ori a deţine cărţi e interzis prin lege, ci fiindcă „organul lecturii” s-a atrofiat în urma zapping-ului excesiv, al accesării necontrolate de imagini de-a valma) nu mai este „de anticipaţie” (cum era la Bradbury, la Truffaut), ci de maximă actualitate. Cărţile nu mai sunt arse, pentru că babilonia din mass media oferă suficiente căi de „distracţie”, de distragere a atenţiei de la lucrurile cu adevărat importante.

Ca dascăl, m-am întrebat nu o dată cum să transmit mesajul din *Fahrenheit 451* unor generaţii de elevi care sunt interesaţi exclusiv de imagini (şi sunete) *hip-hop*, *hardcore*, *trash* etc. Cum să-i mai citezi pe Miron Costin („Nu este mai frumoasă şi mai de preţ zăbavă decât cetitul cărţilor”), pe Giami („În singurătate, cartea e cel mai bun prieten, e făclia luminoasă a cunoaşterii”), pe Lichtenberg („Cartea este o oglindă; dacă în ea priveşte o maimuţă, nu poate să apară un apostol”), pe Kafka („Cartea este un topor care să sfarme marele îngheţ din noi”), pe Dostoievski („Când văd cum oamenii în jurul meu, neştiind ce să facă cu timpul lor liber inventează cele mai jalnice ocupaţii şi distracţii, eu caut o carte şi-mi spun în sinea mea: acest lucru mi-e suficient pentru o viaţă întreagă”) sau pe Espinel („Cartea e sfetnic credincios, prieten ce nu linguşeşte, care înviorează mintea; învăţător sufletesc ce ştie să stăpânească pornirile trupului, călăuză a vieţii cinstite şi a morţii împăcate”) unei generaţii din care mulţi nu au citit nici măcar o singură carte? Care nu ştie (deşi a ajuns în pragul bacalaureatului) să extragă esenţa nu dintr-o carte întreagă, ci nici măcar dintr-un text de o pagină. Care nu a deprins încă pasiunea lecturii, înnobilarea prin cuvântul scris.

Îmi amintesc de secvenţele din *Fahrenheit 451* în care nişte personaje feminine urmăreau, pe un fel de plasme de mari dimensiuni montate pe pereţi, emisiuni TV cu jocuri interactive. Când se întâmpla să răspundă corect la întrebări (ce vizau cunoştinţe elementare, pentru copii preşcolari), aceste personaje în toată firea erau de-a dreptul extaziate de victoria lor. Şi mă gândesc la emisiunile „de cultură generală” din grila televiziunilor, la emisiunile de tip *karaoke*, la focarele de imbecilizare din spaţiul media în general. La ratingul lor mereu în creştere. Criza prin care trece cuvântul scris acum cunoaşte o adâncime fără precedent. Şi totuşi, câtă vreme încă mai există personaje care sunt gata să-şi sacrifice viaţa pentru o carte, preferând să moară în flăcări decât să eşueze într-o existenţă searbădă, vegetală, mecanicizată, nu e totul pierdut. Cu cât e mai mult rău în lume, cu cât lumea e mai înnebunitoare, cu atât este mai necesară biblioteca. Pompierul umanizat din *Fahrenheit 451*, care alege şi el să se refugieze în pădurea populată de „dizidenţi” ce învăţau pe de rost cărţi întregi, pentru a le transmite mai departe generaţiilor următoare, este un reper: dintr-un fel de robot ce execută ordine şi arde biblioteci întregi, se transformă – în urma întâlnirii cu o tânără care-i activează sensibilitatea pentru lectură – într-un entuziast iubitor al cuvântului scris. Experienţa metamorfozei sale nonconformiste merită cercetată, cunoscută, asumată.

## ***Bătălia pentru Alger*** **(Gillo Pontecorvo, 1966)**
## **Un remarcabil *thriller* politic neorealist**

*Thriller* politic tulburător, *Bătălie pentru Alger* redă nu doar ritmul actualităţilor filmate, ci izbuteşte să surprindă neorealist (prin tehnici de *ciné- verité* şi cu influenţe preluate de la Serghei Eisenstein) un anumit moment istoric: zilele insurecţiei populare din Algeria şi perioada premergătoare acesteia. Se ştie că, în timpul conflictului de opt ani (1954-1962) din care se inspiră filmul lui Gillo Pontecorvo, Guvernul Francez a emis un decret de urgenţă prin

[151] Nu trebuie să arzi cărţi ca să distrugi o cultură. Trebuie doar să-i faci pe oameni să nu le mai citească.

care forţelor de ordine franceze li se dădeau puteri nelimitate: asasinatul, tortura şi violul au ajuns la ordinea zilei, iar zeci de mii de oameni nevinovaţi – bărbaţi, femei şi copii – au fost torturaţi, cei arestaţi „dispărând" fără urmă.

Viziunea regizorală obiectivă a *Bătăliei...* se regăseşte în universul audio-vizual strict şi tăios (scenariul: Franco Solinas, Gillo Pontecorvo; director de imagine: Marcello Gati; muzica: Ennio Morricone, Gillo Pontecorvo) ce surprinde lupta pentru eliberare „atât în fazele ei frenetice, cât şi în cele răscolitoare, dureroase, astfel că nici oprimaţii, nici cei care oprimă nu pot ieşi cu conştiinţa împăcată" (Judith Crist) dar şi în prezentarea într-un mod serios a personajelor nord-africane, care – pentru prima oară – nu mai sunt ridiculizate într-un film.

În 1954, un fost condamnat, Ali La Pointe, se alătură grupărilor teroriste algeriene pentru a lupta împotriva guvernului francez. Filmul se desfăşoară retrospectiv: Ali şi susţinătorii săi cei mai apropiaţi (inclusiv o femeie şi un copil) sunt încolţiţi în ascunzătoarea lor de un număr impresionant de soldaţi francezi (călăuziţi într-acolo de o mărturisire obţinuta prin tortură) şi somaţi să se predea. Printr-o succesiune de *flash back*-uri vedem cum Ali, un oarecare hoţ de buzunare, este cooptat pentru cauza eliberării ţării, devenind o legendă vie şi un martir. Filmul rememorează faptul că autorităţile franceze au fost nevoite să răspundă revoltei populare (un model pentru luptele moderne de guerilă) prin trimiterea unor trupe paramilitare de elită, conduse de un comandant şi tactician inflexibil (Jean Martin, singurul actor profesionist din distribuţie) inflexibil.

*Bătălia pentru Alger* a avut un imens succes în Algeria, Italia şi SUA, dar a fost interzis în Franţa şi (datorită repetatelor turbulenţe din Irlanda de Nord) în Marea Britanie până în 1971. Foşti colonişti algerieni şi OAS (Organizaţia Armată Secretă) s-au opus în mod violent distrubuţei filmului. Elemente de extremă dreaptă au ameninţat cu moartea familiile a trei proprietari de cinema din Franţa şi s-au plantat bombe în sălile unde urma să se proiecteze filmul. În 1972 o bandă fascistă i-a atacat pe spectatori, rănind grav pe unul dintre ei, după o vizionare la Roma.

Prin scenele asedierii multiple a oraşului, prin dispunerile de trupe şi scenele de tortură, filmul lui Gillo Pontecorvo – spun unii – „divulgă ceea ce s-ar putea numi un *modus operandi* al opresiunilor coloniale contemporane, prefigurând atacurile militare din Palestina şi metodele folosite astăzi de forţele SUA în Irak şi Afganistan".

## ***Meandre* (Mircea Săucan, 1967)**
## **Semnele unui insolit poem cinematografic**

Într-o dimineaţă din primăvara anului 1990 mă aflam în faţa ferestrei televizorului. Ştiam că la aşa-numita – pe atunci – TVR Liberă urma să fie programat, pe canalul 1, filmul lui Dinu Tănase *La capătul liniei*, pe care nu-l văzusem niciodată. Pe ecran însă a apărut genericul unui alt film: *Meandre*, film despre care doar citisem prin reviste şi almanahuri. Ştiam că fusese marginalizat, că întâmpinase opoziţia distribuitorilor, a „forurilor"[152].

[152] „Ce le-a căşunat culturnicilor pe acest film care ar fi beneficiat doar de aprecierile criticilor estetizanţi, trecând neobservat pentru marele public? Probabil că le era teamă de ceea ce nu înţelegeau. Colecţia de imagini ciudate, de nonsensuri a lui Săucan îi împingea în nesiguranţă, îi silea la un travaliu interpretativ politico-ideologic uriaş. Şi atunci au ales, ca să fie siguri, ascunderea acestui film „cu totul desprins de viaţa reală a societăţii noastre socialiste"" (Cristian Tudor Popescu, *Filmul surd în România mută*, p. 170). Într-un interviu acordat în 1981 lui Valerian Sava, regizorul Dan Piţa mărturisea că opoziţia, în cazul *Meandrelor*, „a fost de zece ori mai puternică decât la *Nunta de piatră*" (film marginalizat şi el – dar nu atât de drastic – de distribuţie, de casele de filme). De fapt, nu este nimic subversiv şi nimic de neînţeles în filmul lui Săucan. Pur şi simplu a fost vorba despre o lipsă de adeziune cu un anume tip de cinema experimental pur-sânge, în care nu mai era loc pentru lozinci, clişee „revoluţionare" sau can-canuri. În plus, Mircea Săucan – îşi aminteşte peste ani operatorul devenit regizor, Nicolae Mărgineanu – avea, la Buftea, mulţi duşmani: „Mediocritatea e întotdeauna puternică prin agresiune. Ea se consumă prin a pune piedici celor talentaţi".

Descoperirea *Meandrelor* lui Mircea Săucan este o continuă revelaţie[153]. Ambiţia cea mai înaltă în *Meandre* este – arăta teoreticianul de film George Littera – pătrunderea în „universul interior al personajelor". Mircea Săucan, este preocupat ca decorul, costumul şi chiar actorul să devină semn[154]. Astfel, comentează George Littera, Petru (Mihai Pălădescu) are o „siluetă fragilă şi un chip brăzdat, cu asperităţi, cu linii dure, pe care umbrele îl sfredelesc şi mai tare" iar Anda (Margareta Pogonat) „respiră feminitate şi tristeţe, o tristeţe care există şi în surâsuri". Sunt remarcate şi mişcările nervos coregrafiate, *á la* Zbigniew Cybulsky, ale lui Gelu (Dan Nuţu). Locul *Meandrelor* în cinematografia românească, după aprecierea lui George Littera?[155] Alături de *Pădurea spânzuraţilor*, *Duminică la ora 6*, *Viaţa nu iartă*[156], „pentru că ne descoperă un cineast în toată puterea cuvântului". Filmul „poartă cu evidenţă sigiliul unei personalităţi (cu toate că distilează influenţele cele mai diverse, de la Resnais la Antonioni)" şi transmite „o înverşunare diabolică a autorului de a căuta, o nevoie de a respira prin fiecare por al filmului". În *Meandre* „se simte bucuria de a filma" (Littera).

Urmăream întâia oară filmul lui Săucan şi aveam senzaţia că nu pricepeam nimic. Mă bucuram apoi când vedeam că se reiau anumite secvenţe cu un plus de informaţii, de sugestii (plecarea din gară, cu Petru şi Anda; vizionarea filmului documentar cu păsări flamingo şi armăsari; hârjoneala copilărească a lui Gelu de pe plajă etc.). Dintr-o dată am înţeles cuvintele lui Constantin Noica pe care le citisem în vremea aceea, în *Jurnalul filozofic*. Filmele „cu subiect" vor „să fixeze, în câteva imagini, libera imaginaţie a spectatorului" când – spune filosoful de la Păltiniş – „ar trebui, nu ştiu cum, să i-o elibereze; poate redând de două sau trei ori, în chipuri diferite, aceeaşi scenă..." Şi *Meandre* şi *100 lei* – filme de stare, nu „cu subiect", opere insolite care îl recomandă pe Mircea Săucan drept „un artist al stărilor sufleteşti difuze, al discontinuităţilor lăuntrice, un cineast care deţine, ca puţini alţii la noi, ştiinţa subtextului" (George Littera) eliberează imaginaţia spectatorului, aşa cum sugerează Noica. Iar spectatorul trebuie să articuleze „povestea" din numai câteva elemente – demers ce presupune scoaterea lui dintr-un fel de comoditate, din „obişnuinţa de a privi doar întâmplările, de a i se da totul de-a gata"[157]. Desluşirea limbajului poetic propus de Săucan în *Meandre* presupune „o familiarizare cu acest soi de cinematograf bazat pe sincopări, pe alunecări de spaţiu, pe translaţii temporale, un cinematograf care vorbeşte aluziv" (George Littera).

Film nepereche, *Meandre* m-a urmărit aproape zece ani până când, la Cinemateca Eforie din Bucureşti, l-am revăzut a doua oară. Atunci i-am înţeles şi savurat mai mult poezia – fizionomiile şi coregrafia actorilor, efectele de montaj, ironia replicilor, pendularea trecut-

---

[153] Acest film inedit şi insolit al cinematografiei româneşti de la mijlocul anilor '60 avea să marcheze – în ceea ce mă priveşte – surclasarea singurului regizor din filmul românesc pe care-l admiram şi urmăream cu reală bucurie: Dan Piţa. Până atunci fusesem copleşit, încântat, provocat de stilul acestui cineast, aşa cum l-am descoperit în *Tănase Scatiu*, serialul *Ardelenilor, Bietul Ioanide, Concurs, Dreptate în lanţuri, Pas în doi, Faleze de nisip, Filip cel bun*, segmentele „La o nuntă" şi „Lada" din *Nunta de piatră* şi, respectiv, *Duhul aurului*.

[154] Friedrich Murnau: „Actorul e limbaj"; Béla Balász: „Chiar prin alegerea actorului, regizorul face operă de poezie".

[155] Comentariul său datează din 1967, dar câte titluri de filme româneşti realizate de atunci se mai pot alătura *Meandrelor*?

[156] Principalii realizatori ai filmului *Viaţa nu iartă* – Iulian Mihu şi Manole Marcus (autorii scenariului şi ai regiei), Gheorghe Fischer şi Alexandru Întorsureanu (directorii de imagine), tributari „noului val" francez, sunt „primii români a căror limbă maternă în ale artelor este cinematografică" (Valerian Sava).

[157] *Meandre* însă nu a „scos din comoditate" mulţi spectatori (nici n-a prea avut ocazia: a fost retras de pe ecrane la scurtă vreme după premieră). La sfârşitul anilor `60 a fost criticat pe motive de „formalism" – o „acuză născută din îngheţul stalinist în URSS de la sfârşitul anilor `20 şi încă aplicată frecvent" (Cristian Tudor Popescu, *Filmul surd în România mută*, p. 130).

prezent-mai mult ca trecut (*stream of consciousness*), happy end-ul necontrafăcut din final[158], muzica originală a lui Tiberiu Olah, fragmentele muzicale din acel documentar despre păsări şi animale, finalul simfoniei nr. 41 („Jupiter") de Mozart, precum şi *cover*-urile după „The House of the Rising Sun" (The Animals) şi „Baby's in Black" (The Beatles).

Filmele lui Mircea Săucan, arăta Radu Ionescu, „nu stau alături de ale celorlalţi oameni[159], la fel si cărţile sale". Se adresează mai cu seamă oamenilor cu har, tulburaţi de întrebări sau „acelor calofili care, pe întinsul unei câmpii sterpe, pot descoperi singura floare făcută chiar de mâna lui Dumnezeu". Atunci, se întreabă retoric comentatorul, „cum se poate să nu-l iubeşti pe Mircea Saucan?" La peste 40 de ani de la premieră, *Meandre* este mai viu, mai modern ca oricând. În seceta de filme-poem din acest început de mileniu trei, *Meandre* este o adevărată mană cerească.

## ***Amintiri despre subdezvoltare*** **(Tomas Gutiérrez Alea, 1968)**
## **Revelaţia cinematografului cubanez de la sfârşitul anilor 60**

Pentru cei care cred că cinematograful cubanez este simplist şi unidimensional (deci neinteresant) *Amintiri despre subdezvoltare*, bazat pe scrierile lui Edmundo Desnoës, poate fi un film-surpriză. Realizat de Tomas Gutiérrez Alea, un artist ce „simbolizează perfect independenţa de spirit, eleganţa artistică şi umanismul cinematografului cubanez" (Paulo Antonio Paranagua), *Amintiri despre subdezvoltare* este o curajoasă interogare asupra actualităţii Revoluţiei. Regizorul a sprijinit Revoluţia şi a rămas în Cuba până la moartea sa.

La curent cu tendinţele culturale ale vremii sale, Alea imprimă *Amintirilor...* o sensibilitate europeană (trădată de alternanţa ficţiunii cu secvenţele documentare de arhivă, a imaginilor poetice şi a naraţiunii literare cu tehnica *flash back*-ului – toate amintind de *Hiroşima, dragostea mea* al lui Alain Resnais, de alte filme şi regizori din *Nouvelle Vague*, în special de Godard, de poetica suprarealistă şi umorul lui Buñuel, de capodoperele lui Antonioni: *Aventura*, *Noaptea*, *Eclipsa*, *Deşerul roşu* şi chiar de fellinianul *8 ½*) şi o libertate de stil neegalată în Cuba.

Protagonistul filmului, observă Paranagua, aruncă asupra societăţii cubaneze a anilor 60 „o privire totodată dezabuzată şi lucidă, autoironică şi reflexivă, tratând cu francheţe contradicţiile intelectualilor şi ale societăţii marcate de subdezvoltare." Sergio (Sergio Carmona Mendoyo), un tânăr intelectual burghez cu alură şi purtări de *playboy,* este un om ce trece printr-o acută criză identitară (replică rapel: „Totul mi se întâmplă fie prea repede, fie prea târziu") – se simte sleit de orice urmă de vitalitate, bătrân la cei treizeci şi ceva de ani ai săi – şi hoinăreşte prin viaţă fără nici un rost, fără să poată acumula experienţă, fără să se „dezvolte"[160]. Rămas la Havana (în timp ce prietenii şi familia s-au refugiat în Florida), anti-eroul *Amintirilor...* asistă la evenimentele politice ale momentului (culminând cu debarcarea de la Playa Giron, surprinsă în cadrele de final), neştiind dacă să participe activ la Revoluţie sau să rămână un simplu spectator, preocupat de viaţa sa amoroasă. Tot ce va face este să observe, voyeurist, oamenii cu telescopul din somptuosul său apartament, situat la ultimul etaj al unui bloc elegant din centrul Havanei. Forţat de noua politică a naţionalizării, Sergio va

---

[158] Tatăl către fiul-adolescent: „Să nu-ţi fie frică. Să ştii că adevărul, iubirea şi frumuseţea există..." „Ce să-ţi dau în schimb? Îţi dau soarele, nisipul..." – spune fiul. „Sunt ale tale?" Iar fiul, care atunci ieşise din adolescenţă fără să-şi dea seama: „Daaaa!")

[159] „A demonstrat cu propria-i viaţă care este condiţia unui artist autentic. Îmi pare rău că o spun, dar era un artist cum nu mai avem. Nu seamănă cu absolut nimeni. E bine, e rău? Nu spun că e bine. În acea epocă (degeaba tot vorbim, azi, de cenzură, ne-cenzură) trebuia să fii puţin dement ca să scapi de adaptarea la mediu. Toţi s-au adaptat destul de repede, mai mult sau mai puţin conţtient. Săucan trăia cu intensitate ceea ce făcea. Nici nu pot spune, măcar, dacă era responsabil sau iresponsabil. El era în afara locului, a timpului, a banilor." (Constantin Pivniceru, *Amintiri din actualitate*, p. 77)

[160] „Subdezvoltarea" sa amintească de retorica întrebare a lui Constantin Noica: „Când ai să fii în ordinea ta, omule? Când ai să faci din fiecare ceas un pas şi din paşii zilei tale un mers şi nu o împleticire?" (*Jurnal de idei*, p. 187)

trebui să renunţe la el mai devreme sau mai târziu. Filmul trasează paralele între starea de „subdezvoltare" a Elenei – noua prietenă a lui Sergio, pe care încearcă s-o educe, s-o „europenizeze" spune el, „subdezvoltarea" (stagnarea) politică a Cubei post-revoluţionare şi „subdezvoltarea" implicării sale politice.

În 1971, la doar trei ani de la premiera filmului, Fidel Castro declară război „imperialismului cultural" în cadrul Primului Congres al Educaţiei şi Culturii: artiştii şi scriitorii trebuie să respingă „toate manifestările culturii decadente, produse ale societăţilor măcinate de contradicţii".

## ***Noaptea mea cu Maud*** **(Eric Rohmer, 1969)**
## **Eseu sofisticat despre seducţie, asceză şi sensul vieţii**

Filmul lui Eric Rohmer îşi păstrează, peste ani, parfumul „intimist". Multa vorbărie sofisticată pe teme intelectuale, morale (creştinismul ca „aventură a devenirii întru fiinţă, cea mai splendidă aventură întru sfinţenie", pariul lui Pascal, iubire conjugală etc.) îl apropie – până la un punct (căci accentele nu se pun pe nevroze şi tonul nu e parodic) de ceea ce avea să devină, în anii 70-80, cinematograful lui Woody Allen (*Annie Hall, Manhattan, Zelig*[161]) : esenţialmente psihologic, chiar introspectiv[162]. La Rohmer tema principală pare a fi conflictul dintre identitatea personală şi tentaţiile sexuale, dintre latura spirituală şi cea senzuală a omului.

Personajul principal, Jean-Louis (Jean-Louis Tritignant) – un atipic matematician de 34 de ani – este un „tămâios" care, într-un ev tot mai secularizat şi secularizant, se nevoieşte să-şi îmbisericească mintea. Angajarea lui pare, cum altfel, desuetă pentru profesorul de filozofie marxist Vidal (Antoine Vitez) – un fost coleg de liceu, cu *background* protestant, pe care îl reîntâlneşte după 15 ani. După ce merg împreună la o slujbă catolică din Ajunul Crăciunului, Vidal propune să o viziteze pe amica sa Maud (Françoise Fabian), o femeie divorţată, seducătoare şi liber-cugetătoare care are o fetiţă. Dineul *à trois*, cu dezbateri filozofico-morale, se transformă într-un discret flirt între Maud şi Jean-Louis. Vidal îl remarcă şi se retrage, simţindu-se în plus, însă noaptea cu Maud nu va fi pentru Jean-Louis una „de dragoste", ci una „filozofică" şi „confesională" despre sensul vieţii şi al acţiunilor omeneşti. Şi asta pentru că în inima lui Jean-Louis – care crede în „iubirea cea mare" şi nu poate concepe „infidelitatea" şi despărţirea de bună voie de cel pe care l-ai ales „pentru veşnicie" – există altcineva, o atrăgătoare fată blondă pe care doar a zărit-o la biserică. Cu ea se va căsători. Este, poate, cadoul pe care Jean-Louis îl primeşte de Crăciun, exact aşa cum auzise în predica sacerdotului de la biserică: „o nouă şi profundă bucurie, nu a vremurilor trecute, a amintirilor din copilărie şi a tradiţiilor creştine evlavios păstrate, ci o bucurie vie pentru clipa de faţă".

Într-un fel, *Noaptea mea cu Maud* **–** una din cele şase „povestiri morale" ale regizorului – este şi o mărturie despre importanţa ascezei (autoimpuse) atunci când îţi propui

---

[161] Premiza acestui film: un protagonist cameleonic a cărui înfăţişare se schimbă în funcţie de persoanele cu care vine în contact. Astfel, personajul devine suma personalităţilor etnice şi a categoriilor sociale cu care se întâlneşte (este, pe rând, indian, negru, chinez, protestant, catolic şi evreu). De asemenea, Zelig îl întruchipează pe „protagonistul oximoronic" al menipeei, caracterizat prin „neconcordanţa omului cu sinele său" (Robert Stam). În *Zelig* cameleonismul reprezintă intertextualitatea însăşi. La fel ca Dušan Makavejev (în *Misterele organismului*), Woody Allen transcende limita tradiţională între documentar şi ficţiune. *Zelig* poate fi situat „în vecinătatea satirei menipee, a „anatomiei" de tip melvillean (*Moby Dick*), a viziunii cosmice de tip renascentist, a poeziei romantice şi a existenţialismului sartrean" (*Subversive Pleasures*, p. 208).

[162] „Newyorkez prin definiţie şi vocaţie", Woody Allen se declară, mai ales în prima parte a creaţiei sale, ostil concepţiei hollywoodiene („californiene", spune el) despre film. Creaţia sa este dominată „până la obsesie" de „dorinţa de a pune filmul alături de marea artă scrisă, pictată sau transcrisă pe portativ". Mircea Alexandrescu: „Este evident un fel de „complex european" în arta lui Allen, un element nou în filmul de peste ocean, element care întrerupe sensul unic al influenţării şi al concepţiei de film ca artă, existent de o bună bucată de vreme." (*Almanah Cinema 1988*, p. 170)

ceva în viaţă, despre puterea pe care ţi-o dau „elanurile prime” necompromise ale tinereţii, înainte ca anchilozarea în tipare şi prejudecăţi să ucidă orice dorinţă de schimbare. Povestea din filmul lui Rohmer se încheagă în preajma Crăciunului, însă vorbeşte nu atât despre naşterea lui Iisus, cât despre regenerarea prin iubire a unui om, după o prealabilă primenire şi pregătire lăuntrică.

## ***Structura cristalului*** **(Krzysztof Zanussi, 1969)**
## **Despre o anume fericire**

*Structura cristalului*, debutul în lung-metraj al lui Krzysztof Zanussi, anticipează problematica din *Iluminare* şi alte filme ale sale (*Viaţă de familie, Dincolo de zid, Spirala* ş.a.) realizate câţiva ani mai târziu. O temă constantă în opera lui Zanussi – tratată în manieră analitică – este conştiinţa omului surprinsă într-un moment de criză. Personajele principale sunt adesea oameni preocupaţi de subtilităţile ştiinţei (fizicii, în special) dar şi de alpinism, care cunosc „iluminarea”, „cristalizarea”, „lămurirea” conştiinţei lor atunci când descoperă drumul înapoi „la obârşie, la izvor”. Când sufletul hoinar li se reîntoarce acasă. Dimensiunea „intelectuală şi estetică superioară” pe care Krzysztof Zanussi o conferă vieţii cotidiene este o „caracteristică a întregii sale creaţii” (Jerzy Fuksiewicz).

În *Structura cristalului* se înfruntă două moduri diferite de a concepe împlinirea, succesul, fericirea. Jan este un fizician retras la ţară, unde trăieşte împreună cu soţia (Anna), care e profesoară, şi copiii lor. Tihna vieţii lor apare în ochii lui Kawecki, prietenul său din studenţie, o dezertare. Acesta, întors din Statele Unite (unde fusese trimis o vreme, pe linie academică, la Universitatea Harvard), îl vizitează pentru câteva zile (după câţiva ani în care nu s-au mai văzut) cu un scop precis: acela de a-l convinge să se întoarcă în cercetare, la oraş. Este într-un fel de „misiune” trasată de profesorul lor universitar. Zanussi pune faţă în faţă două lumi ireconciliabile: una „patriarhală”, „aşezată”, apropiată de natură, alta „emancipată”, „civilizată”, „haotică”. Fiecare este, pentru cealaltă, o „irosire”, o „eşuare”, o „ratare”. Noţiunea de „structură a cristalului” este o sintagmă folosită în domeniul tehnic şi se referă la atomii de cristal dispuşi ordonat, simetric, în unităţi strâns legate. Stoicismul lui Jan se aseamănă „ţesăturii” din interiorul unui cristal.

Filmul lui Zanussi este presărat cu numeroase dialoguri pe tema eternităţii, aşa cum a fost ea definită de vechii greci (Platon, Aristotel), de omul medieval (Tomas d’Aquino), de modernitate. „Sedentarul” Jan deplânge faptul că infinitul nu mai reprezintă o pricină de mirare pentru omul contemporan, că a ajuns doar un concept strict matematic. Într-o altă scenă, cei doi amici se plimbă printr-un cimitir. La un moment dat se opresc şi citesc inscripţia gen *memento mori* de pe o piatră de mormânt: „Am fost cândva ceea ce tu eşti acum. Sunt acum ceea ce vei fi şi tu cândva. Aminteşte-ţi de mine ca să-şi amintească şi de tine cineva.” „Idealistul” Jan este pătruns de esenţa acestui adevăr nemuritor, pe când „realistul” Kawecki este interesat să culeagă roadele unei existenţe lejere şi confortabile. Unul consideră publicitatea „lor” (a americanilor) prea agresivă, altul este de părere că „ei” au perfecţionat formele tot mai geometrice ale autoturismelor. Unul vrea să recupereze timpul irosit în van, altul vrea să-şi „trăiască viaţa”. Pentru „cosmopolitul” Kawecki pe feţele oamenilor de la ţară nu se poate citi nimic; Jan însă crede că este important „cum citeşti”. Unul a rămas credincios idealului din studenţie când citea fascinat despre filosofia numerelor imaginare; celălalt spune că nu are timp să citească nici măcar o treime din bibliografia aferentă specialităţii sale, că omul modern – spre deosebire de omul Renaşterii – este unidimensional.

Excursia de o zi într-un orăşel apropiat întăreşte şi mai pregnant dicotomia sat-oraş, cu ecouri din *Aurora* lui Murnau (fără expresionismul acelui film magistral), dar şi din Cehov (fără nelipsitul samovar din piesele renumitului dramaturg), unde – pentru spiritele „dinamice”, „progresiste” – „nu se întâmplă nimic”. Merg la cinema, unde Anna este intrigată de câteva scene explicite de sex – „defecţiune profesională”, spune ea. Întorşi în sat, Kawecki susţine pentru localnici o conferinţă pe tema diamantelor artificiale produse de om, care vor fi

„la fel de frumoase sau poate mai frumoase ca diamantele naturale". Produsele confecţionate de om, adaugă el vorbind ca pentru sine, întrec în calitate produsele naturale. Jan însă rămâne adeptul nevăzutelor (dar nu mai puţin realelor) cristale *bio* din sufletul omului.

## ***Reconstituirea*** **(Lucian Pintilie, 1969)**
## **Boborul-vedetă**

Undeva, într-un orăşel de provincie, doi tineri absolvenţi de liceu (George Mihăiţă şi Vladimir Găitan) se încaieră după ce s-au îmbătat la o cârciumă. Autorităţile le promit scăparea de pârnaie în schimbul realizării unui film pentru tineret „ca să vază tot poporul unde duce alcoolul" – o reconstituire cât mai „realistă" a „faptelor imorale" săvârşite. „Regizorul" reconstituirii (ce se va termina tragic pentru unul dintre tineri) e când Miliţianul (Ernest Maftei), când Politrucul (Ştefan Moisescu), când Operatorul (Niki Wolz) – totul sub atenta supraveghere a Procurorului (George Constantin), vedeta locală.

Dar mai e ceva: personajul zurbagiului (interpretat de Mihăiţă) este total neadaptat la sistem. Nu pare să aibă un domiciliu stabil, nu e în câmpul muncii; e un vagabond, un parazit, un coate goale şi o haimana. Este un „câine de pripas", un „nebun pentru (întru) libertate" (Steinhardt: soluţia a doua a ieşirii dintr-un univers concentraţionar.) Autorităţile l-ar putea oricând închide, hărţui, dispreţui, batjocori: dar „le scapă". Pentru că e slobod la gură şi dă glas celor mai primejdioase anecdote, pentru că nu ştie ce-i respectul şi toate le ia de sus, spune ce-i trece prin minte şi rosteste adevăruri pe care ceilalţi nu şi le pot ingadui, e singurul personaj liber, liber, liber al *Reconstituirii*. Şi tocmai el va fi răpus – chiar dacă indirect – de sistem. Ori asta nu i se putea ierta lui Pintilie.

Am văzut *Reconstituirea* întâia oară în 1990 – anul zero al emanicpării de sub utopia comunistă. Până atunci îmi atrăseseră atenţia, ca elev de liceu, doar filmele născute din „mantaua" *Reconstituirii* (neoprite de la distribuţie): ale lui Mircea Daneliuc (*Croaziera, Proba de microfon*), Alexandru Tatos (*Mere roşii, Casa dintre câmpuri, Secvenţe, Fructe de pădure*), Iosif Demian (*O lacrimă de fată*), Dinu Tănase (*La capătul liniei*) şi Andrei Blaier (*Ilustrate cu flori de câmp*). Ele reprezentau maximul de atitudine civică, de protest şi „dizidenţă" într-un stat poliţienesc, aşa cum era România anilor 70-80 (şi nu numai)[163]. Am revăzut *Reconstituirea*, nu mai ştiu a câta oară, douăzeci de ani mai târziu. Mi s-a părut, încă o dată, o cronică uluitor de vie a unei epoci. Asta poate şi pentru că atunci, în 1989, nu s-a schimbat niciun macaz.

Puţin spaţiu media ocupă, în România (de dinainte sau de după „macazul" neschimbat, numit 1989), personajul Profesorului (Emil Botta) din *Reconstituirea.* De neuitat ultimul cadru în care apare în film: după ce a vomitat crema de mandarine pe care o pronunţă silabisit („O-rien-tal") şi o consumase exagerat, este luat şi dus în *jeep*-ul Miliţiei, ca să-şi revină. Din ordinul Procurorului, care – aflăm de la agramatul Miliţian – e „pâniea lui Dumnezeu" de bun. I se vede numai o parte din chip, privind în gol spre geam. Ai impresia că nu este într-o maşină, ci într-o celulă, căutând – împietrit şi absent – să străpungă cu privirea geamul maşinii-puşcărie. Şi România era toată, atunci (acţiunea filmului se petrece în 1961), o imensă puşcărie – nu atât pentru infractori „de drept comun", cât mai ales pentru cei „indezirabili" politic.

La finalul *Reconstituirii* iese de pe un stadion însuşi boborul[164]. După înfăţişare şi purtări ai zice că ies cu toţii (suporteri ai echipei locale de fotbal) din rărunchii pământului,

---

[163] *Concurs, Faleze de nisip, Pas în doi* (Dan Piţa), *Meandre, 100 lei* (Mircea Săucan), *Glissando* (Mircea Daneliuc) şi *Sfârşitul nopţii* (Mircea Veroiu), filme „demascatoare" şi ele, aveau – au – un alt suflu, o altă arhitectură, degajă o altă stare. Sunt filme-poem (aproape „mesianice" – vezi *Concurs*), spre deosebire de filmele-reportaj (fruste, minimaliste, de tip „ciné-vérité") din prima categorie.

[164] „Mulţimea care vine de la meci se revarsă peste podeţ şi maul râului ca un puhoi de pitecantropi (…) figuri monstuoase, prostificate, animate de rânjete animalice, dobitoci râzăreţi (…). Acesta este indubitabil poporul român, schimonosit de comunism, transformat în propria sa caricatură sinistră. Nu numai tovarăşii cu munci de răspundere, nici noi, simplii cetăţeni ai României Socialiste n-am ştiut să

din subterană. *Ei* sunt cei care, fără nicio oprelişte, au ajuns să populeze ecranul TV pe care – fiindcă în România exista pe vremea aceea doar un singur canal de televiziune, un singur partid politic la conducere – vedem că scrie cifra 1. Astăzi nu mai stă nimeni să numere posturile de televiziune, însă uniformizarea (prin vulgaritate şi coborârea de nestăvilit a pragului decenţei) e generală. Această masă brută „însetată de sânge" (şi care, mai spunea Ceauşescu în 1969 – când a interzis *Reconstituirea* – „prezintă denaturat poporul nostru") îl ovaţiona, slugarnic, pe Procurorul însoţit de secretarul de Partid.

Personajul Profesorului (cu toată aristocraţia spiritului pe care-o reprezenta) se regăseşte din ce în ce mai greu în societatea românească de azi. Dar mulţimea gregară (întreţinută de „proteze mintale", după cum se exprima, după 20 de ani de exil în occident, operatorul filmului, Sergiu Huzum) avea să devină, peste ani, „materie primă" şi o veritabilă „mină de aur" pentru atâtea şi atâtea emisiuni televizate de tip *reality show* care au otevizat (=tabloidizat) întregul spaţiu audio-vizual. *Ei* sunt, acum, vedetele *mass media*.

## ***Ciocârlii pe sârmă*** **(Jiři Menzel, 1969)**
## **Un microcosmos liric şi burlesc**

Filmul lui Menzel este, în primul rând, o restituire. După ce a stat sechestrat vreme de douăzeci de ani, *Ciocârlii pe sârmă* avea să dezvăluie, peste ani, un adevăr ca un mesaj dintr-o sticlă. Ce conţine acest mesaj? Un portret de grup, o radiografie satirică a unei uniformizante lumi cenuşii (dar piperate cu câteva tuşe erotice) în care speranţa nu a murit, un microcosmos pentru întreg spaţiul concentraţionar, din care nu lipsesc lirismul, tandreţea, subtilitatea, burlescul, compasiunea şi curajul[165].

„Îmi găsesc o serie de trăsături comune cu Karel Capek. Asemeni lui – afirma Jiři Menzel – trebuia ca operele mele să fie astfel făcute încât să fie înţelese de toata lumea. Tata era intelectual, iar mama croitoreasă. Am vrut să fac filme cu care să nu-mi fie ruşine în faţa tatei, dar pe care să le înţeleagă şi mama." Povestea *Ciocârliilor* e inspirată din proza scurtă a lui Bohumil Hrabal: într-un oraş siderurgic din apropierea Pragăi se află un lagăr de reeducare – pe un fel de *junkyard* – pentru „duşmanii poporului" de origine burgheză: un bucătar, un profesor de filozofie, o bibliotecară, un magistrat, un saxofonist etc. În imediata apropiere se află o închisoare pentru femei condamnate politic, astfel că tensiunea sexuală dintre cele două grupuri generează momente de umor savuros. În ciuda disciplinei draconice care vizează transformarea lor în „oameni noi", toţi cultivă gândirea liberă şi nu îşi pierd speranţa.

---

privim acest final. Aşa se explică faptul că în ultimele zile ale lui decembrie `89 credeam că „ăia" – „tovarăşii", activiştii, nomenclatura s-au dus şi că vom rămâne între noi, oamenii, şi totul va fi bine şi simplu." (Cristian Tudor Popescu – *Filmul surd în România mută*, p. 179)

[165] Câteva fragmente din capitolul „Femeia în lagăr" din *Arhipelagul Gulag* de Alexandr Soljeniţîn se constituie parcă într-un comentariu la *Ciocârliile* lui Menzel (sau invers): „Frustrate de tot ce umple viaţa unei femei şi a unei fiinţe umane în general: familie, maternitate, uncerc de prieteni, o muncă devenită familiară ori poate chiar interesantă, ba unele şi de satisfacţiile oferite de artă sau de cărţi, şi, în plus, strivite de spaimă, de foame, de uitare şi bestialitate, spre ce se puteau întoarce deţinutele, dacă nu spre amor? Prin Binecuvântarea lui Dumnezeu, lua naştere o iubire deja aproape necarnală, pentru că prin tufişuri îţi era ruşine, în baracă, de faţă cu toţi, nu se putea, şi apoi nici bărbatul nu era totdeauna în putere, iar gardienii din lagăr te smulgeau din orice ascunziş şi te târau la carceră. Dar tocmai pentru că nu era carnală, îşi amintesc acum fostele deţinute, iubirea din lagăr devenea mai răvăşitoare decât în viaţa normală! Femei care nu mai erau de mult tinere nu dormeau noaptea pentru un surâs întâmplător sau pentru te miri ce atenţie fugară…Şi cu ce forţă se detaşa lumina iubirii pe fondul lugubrei promiscuităţi din lagăr! … Femei trecute de prima tinereţe erau uneori prinse în acest joc periculor, lăsându-i pe gardieni cu gurile căscate: în viaţa normală, nu le-ar fi dat prin cap să suspecteze o asemenea femeie! Dar aceste femei căutau de-acum nu pasiunea, ci satisfacerea nevoii lor intime de a se îngriji de cineva, de a se priva pe sine pentru ca el să aibă un pic mai mult de mâncare; de a spăla, de a cârpi pentru el. Blidul din care mâncau împreună era pentru ei inelul sfânt de cununie." (Alexandr Soljeniţîn, *Arhipelagul Gulag II*, p. 181)

Oricât de catifelată ar fi fost „Primăvara de la Praga", autorităţile s-au „autosesizat" şi au interzis *Ciocârliile*...[166] sub pretextul „caracterului incendiar şi provocator" al filmului. Pe lângă fiare vechi şi maşini de scris ce aşteaptă să fie aruncate la coşul de gunoi al istoriei, se află suflete şi – iată – filme care aşteaptă şi ele să fie eliberate sau topite. Lumea filozofiilor mărunte de viaţă de pe această insulă-microcosmos (înconjurată de sârmă ghimpată) a fost descătuşată abia în 1989[167], anul căderii Cortinei de Fier.

## ***Desprinderea* (Miloš Forman, 1971)**
## **Farmecul discret al adolescenţei**

Mai întâi a fost *hit*-ul celor de la Beatles[168] despre fuga de acasă a unei adolescente. Apoi a fost decizia studiourilor „Universal" de a da mână liberă câtorva tineri cineaşti (neimplicându-se în procesul de filmare şi lăsându-i pe regizori să opteze pentru montajul final) să realizeze nişte filme „semi-independente" care să repete succesul înregistrat, cu puţină vreme în urmă, de *Easy Rider*. Unul dintre aceşti regizori era Miloš Forman, proaspăt imigrant din Cehoslovacia, unde regizase (cu succes de critică şi de public) câteva capodopere ale Noului Val ceh[169].

Fără să aibe câtuşi de puţin un caracter didacticist, moralizator, filmul lui Forman (primul din perioada sa americană, deci încă impregnat de umorul şi ironia dulce-amară care l-au făcut celebru) este, aşa cum anunţă titlul, cronica unei „decolări" (*taking off*), a unei delicate şi confuze perioade „de tranziţie" (dinspre copilărie spre maturitate) şi a unui divorţ ireconciliabil – în plină eră *flower power* – între copii ce-şi revendică libertatea (şi dreptul la iubire) şi părinţi bigoţi ce îşi maschează indiferenţa îndărătul luxului pe care-l oferă odraslelor. Aparent ilară, povestea scrisă de Forman[170] şi filmată de Miroslav Ondrícek are accente grave. Jeannie este o adolescentă de 16 ani ce fuge de-acasă pentru a se refugia în New York's East Village, unde speră să devină cântăreaţă *pop*. Părinţii, Lynn şi Larry se împrietenesc cu Ann şi Ben, care au şi ei o fiică fugară, plecată de acasă de şapte luni.

*Desprinderea* este nu atât filmul rătăcirilor adolescentine (remarcabil portretizate de interpreţi, în majoritatea lor cvasi-necunoscuţi), cât al zburdălniciilor părinţilor trecuţi de 40 de ani, ce ajung astfel să se apropie mai mult, să fie mai uniţi. Descoperind SPCF („Societatea Părinţilor de Copii Fugari") ei ajung să fumeze acolo marijuana pentru prima oară (la un seminar pe tema unei „mai bune înţelegeri a copiilor"), iar apoi se dezinhibează de tot *in private,* când joacă poker cu pedepse şi-şi scot hainele de pe ei (*taking off* poate avea şi această conotaţie) în chiar clipa când fiica lor se întoarce acasă. Excelent montajul secvenţei de *striptease,* cu delirul părinţilor în-curs-de-dezinhibare (punctat de aplauzele lor frenetice şi ritmat cu aplauzele tinerelor aspirante la glorie ce cântă la o audiţie „He's got the whole world in His hands" (în timp ce îl vedem pe tatăl tâmp acoperindu-şi cu palmele părţile ruşinoase, după ce a pierdut la poker şi atrebuit să execute „pedeapsa"). *Flash*-urile ce par desprinse dintr-un concurs de tip „Mega Star" *avant la lettre*[171] sunt o rimă stilistică preluată de Forman din filmul său anterior, *Concurs de frumuseţe*, realizat în Cehoslovacia.

Secvenţă-rapel: cina de la final când tatăl încearcă să-şi amuze fiica şi pe prietenul ei (un muzician contestatar al cărui vis e să investească în...rachete balistice intercontinentale şi care se confesează spunând că, în mod ironic, a ajuns să intre şi el – nonconformistul,

---

[166] Aceeaşi soartă au avut-o şi alte filme de referinţă din blocul sovietic: *Reconstituirea* lui Lucian Pintilie, *100 lei* de Mircea Săucan, *Faleze de nisip* de Dan Piţa, *Căinţa* de Tenghiz Abuladze etc.
[167] Atunci filmul lui Menzel a primit Premiul Ursul de Aur şi Premiul FIPRESCI la Festivalul de la Berlin.
[168] „She's Leaving Home".
[169] Comediile bizare: *Asul de pică, Iubirile unei blonde, Balul pompierilor* şi *Concurs de frumuseţe*.
[170] Coscenarişti: John Guare, Jon Klein şi constantul colaborator al lui Buñuel: Jean Claude Carrière.
[171] Fragmentele de cântări, precum: „Love", „Let's Get a Little Sentimental", „...And Even the Horses Had Wings...", „Lessons in Love", „Long Time Physical Effects", „Air" sau licenţiosul „Ode to a Screw", sunt extrem de sugestive pentru starea de spirit *hippie*.

hippiotul – în sistem, plătind taxe uriaşe guvernului din încasările fabuloase de pe urma muzicii sale) cântându-le – acompaniat la pian de soţie – şlagărul, uşor desuet faţă de ritmurile *hippie* de la sfârşitul anilor `60, „Stranger in Paradise". Dispreţul citit pe chipul tinerilor (deşi nu scot nici un cuvânt, reuşesc – fără echivoc – să transmită indiferenţă şi înstrăinare) este îngheţat într-un stop-cadru ce surprinde în tonuri grav-ironice eternul război rece dintre adolescentul neglijat şi părintele snob şi indiferent.

Există undeva la începutul *Desprinderii* o baladă ce însoţeşte muzical momentul în care părinţii adolescentei fugare conştientizează fuga de acasă a fiicei lor şi, împreună cu nişte prieteni de familie, îi cercetează stingheri camera pentru a descoperi o ţigaretă pitită pe sub pat – primul „corp delict" ce confirmă emanciparea ireversibilă a odraslei lor. Melodia, al cărei refren este „...And Even the Horses Had Wings...", se dovedeşte a fi o autobiografie sentimentală cântată de Kathy Bates (cu voce şi ghitară) şi constituie o sinecdocă (parte pentru întreg) ce poartă – în versuri, sonorităţi şi interpretare – mesajul întregii poveşti, un fel de mini-tratat de descompunere ce grăbeşte inevitabila desprindere, a adolescenţilor ignoraţi de părinţi, spre *orice altceva*[172].

## ***Oblio*** **(Fred Wolf, 1971)**
## **Când desenul animat face filozofie**

Nu puţini au fost cei care, tineri ori oameni „în toată firea", găseau (în anii 80 când, în plină dictatură, a fost difuzat la TVR) mare prilej de bucurie în a decodifica semnificaţiile fabulei din desenul animat *Oblio*[173].

Povestea „din poveste" îndeamnă şi azi la o lectură „subversivă": în lumea (post)modernă, când copiii sunt mult mai atraşi de poveşti *în imagini* decât de poveşti *în cuvinte* (scrise ori citite), un tată (nostalgic după vremurile de-altă dată, când „copiii erau mai docili şi mai ascultători faţă de părinţi") îi citeşte puştiului său, ca *bed time story*, despre Oblio – arhetipul de neadaptat, de „ciudat", de „nebun" într-o societate legalistă. Iar legea prevede ca, în acel regat, *toţi şi toate* trebuie fie „pointed*"* (să aibe un „point", un rost, sau – în sens literal – un „ţugui"). Oblio este primul şi singurul copil care s-a născut în satul celor care au un rost sau în care totul are o formă ţuguiată („The Pointed Village") fără să aibă – lucru nemaiîntâlnit în acele timpuri – un „point" (un „ţugui" pe cap). Ca atare, este izgonit (prin maşinaţiunile contelui malefic, căci Oblio l-a învins la jocul cu triunghiul pe fiul contelui, dar şi prin concursul regelui apatic, ce nu voia să existe niciun fel de probleme în regatul său) din cetate. Unde? În „Pădurea-fără-rost" („The Pointless Forest").

Iată-ne ajunşi în miezul unei teme fundamentale a culturii omeneşti: drumul este întotdeauna mai interesant decât ţinta (care e cuprinsă-n drum). Odiseea întru înţelepţire. *The Waste Land*. Dar cât de „waste" este ţinutul în care Oblio (împreună cu câinele său, Arrow) e alungat, cât de fără rost („pointless") este această pădure? Asemenea altor personaje de film (precum Puştiul din *Concurs*-ul lui Dan Piţa ori Călăuza din apologul tarkovskian), Oblio găseşte un sens („a point") în tot ceea ce vede şi întâlneşte în peregrinările sale şi aplică (fără să ştie, desigur) maxima unui filozof precum Constantin Noica: „Dacă viaţa n-are niciun sens, pot să-i dau eu unul." Asta pentru că învaţă să-şi deschidă ochii – şi mai ales ochii minţii – la

---

[172] *M-am născut într-o lume plină de îngeri şi regi / Acolo am crescut şi m-am făcut mare / Şi până şi caii aveau aripi / Atunci, chiar în cele mai cumplite furtuni, ştiai că soarele va răsări iar / Şi până şi caii aveau aripi / Era o lume aparte, cu multă voie bună / Iar soarele putea fi atins şi visul asemenea / La capătul fiecărei zile începea minunea nopţii / Şi până şi caii aveau aripi / Aceea era lumea în care am crescut / Nu-mi vine să cred că totul s-a schimbat / Trebuie să încercăm să o reclădim aşa cum a fost / Putem s-o facem ca înainte / Atunci când caii aveau aripi / Agonizez într-o lume care va muri înainte de vreme / Pentru că îngerii nu mai există, iar regii nu mai râd / Şi mă tem că am uitat că credeam cândva că a existat cu adevărat / O lume în care până şi caii aveau aripi / Iată-mă singură acum / ...Ştiu că trebuia să fac ceva, / Dar a trecut atâta vreme că nu-mi mai amintesc ce era... / ...Poate cai...?*

[173] Narator: Ringo Starr / Dustin Hoffman; muzica: Harry Nilsson; regia: Fred Wolf.

toţi şi la toate, să fie *cool* (să rămână, vorba poetului, „la toate rece"), aşa cum l-a povăţuit „Omul-Stâncă" („The Rock Man"); pentru că ajunge să preţuiască vremea şi truda, să înveţe (după întâlnirea cu „The Man in the Leaf Business", care îi spune: „cinstea şi organizarea sunt cheia succesului") ce înseamnă să-şi gospodărească bine timpul[174].

Lecţia pe care Oblio o deprinde în urma surghiunului său: „you don't have to have a point to have a point, because everyone has some kind of a point, whether it shows or not" (nu este necesar să fii ca toţi ceilalţi – deci să ai un „ţugui" pe cap – pentru a avea un punct de vedere şi un rost pe lume). Învăţătura pe care-o desluşeşte copilul din poveste: dacă cineva nu e ca restul lumii nu trebuie alungat din cetate. Important e să vrei să îţi descoperi rădăcinile, să descoperi cine eşti, să înţelegi mai ales că ceea ce este *în* capul tău e infinit mai important decât ceea ce ai (sau nu ai) *pe* cap. Cine este cu adevărat fără rost („pointless") în această odisee? „Omul-Indicator" („The Pointed Man", cel care indica spre toate direcţiile posibile) – întruchipare a zeflemelii, a băşcăliei, a gândirii „cârcotaşe", „nihiliste", a dezordinii şi anarhiei[175].

La final de odisee, Oblio şi Arrow se întorc acasă obosiţi şi, cu siguranţă, mai înţelepţi: descoperind că *totul* are un sens („everything has a point"), lui Oblio i-a crescut, sub căciula ţuguiată (pe care i-o croşetase maică-sa pentru a-i masca, de ochii lumii, „infirmitatea") un ... „ţugui" („a point"): acum *el* este cel ţuguiat, în timp ce *tuturor celorlalţi* li s-a topit, miraculos ţuguiul trufaş de pe creştet, iar clădirile şi tot ce era „pointed" se transformă şi ele, rotunjindu-se, „smerindu-se" cumva. Cercul a luat locul triunghiului.

## ***Solaris* (Andrei Tarkovski, 1972)**
## **Un film de con-ştiinţă şi ficţiune**

*Rubliov*-ul de Ev Mediu începe cu prologul unui zbor cu balonul. *Solaris*-ul erei spaţiale începe cu două picioare bine înfipte în pământ. Deloc întâmplător, Troiţa (icoana Sfintei Treimi) pictată de Andrei Rubliov apare şi într-un scurt cadru din *Solaris*. (Şi este recreată – pentru cei cu imaginaţie – în secvenţa din bar a *Călăuzei*, unde Profesorul, Călăuza şi Scriitorul par „întruchipări" ale persoanelor Sfintei Treimi.) Undeva, în spaţiul cosmic, un psiholog este chemat să investigheze soarta unei nave spaţiale ce se află în impas. Pentru câteva secunde, acest personaj (ce traversează o criză existenţială) poate fi văzut căzut în meditaţie în faţa icoanei lui Rubliov. Problemele care au chinuit personajele din *Andrei Rubliov* sunt, iată, de actualitate şi în această poveste de conştiinţă şi ficţiune.

Este binecunoscută intenţia lui Tarkovski de a elimina în totalitate raportul cu S.F.-ul din scenariu. Planurile însă i-au fost dejucate de autorul cărţii omonime după care a fost realizat filmul (Stanislaw Lem), care s-a opus şi a ameninţat cu retragerea dreptului de ecranizare. S-a ajuns la un compromis, astfel că filmul adaugă scenelor din cosmos scene de pe Pământ: „Aveam nevoie de Pământ – arăta regizorul – pentru a sublinia contrastele. Voiam ca spectatorul să poată aprecia frumuseţea Pământului, să se gândească la ea şi, revenind de pe Solaris, să simtă durerea mistuitoare a nostalgiei." *Solaris* rămâne „o foarte gravă meditaţie despre destinul eshatologic al umanităţii, despre supravieţuirea prin iubire" (Costion Nicolescu) şi prin neuitare.

În filmul lui Tarkovski, casa părintească (de pe Pământ) şi salonul-bibliotecă (de pe staţia cosmică) – amenajate asemănător – evocă sugestiv întreaga cultură a lumii, prin trimiteri literare (Don Quijote, Tolstoi, Dostoievski, Luther), picturale (Rubliov, Breughel, Rembrandt), sculpturale (Venus din Millo, busturile filosofilor antici), muzicale (Bach) etc. Personajele se umanizează din ce în ce mai mult pe măsură ce îşi amintesc trecutul. În *Călăuza*, Scriitorului i se propune, în pragul Zonei, să se gândească la propria viaţă pentru că

---

[174] „Odihnă? Tu şi căţelul tău – îi spune „The Man in the Leaf Business", oferindu-le prilejul să muncească împreună – veţi munci pe brânci („like a dog"). Vă veţi odihni doar în al cincilea anotimp, care de fapt nu există. Dar veţi fi răsplătiţi: strânsul frunzelor este o activitate captivantă."

[175] De aceea şi lui Oblio i se pare că „a point in every direction is the same as no point at all" (atunci când – schimbător, lipsit de consecvenţă – arăţi spre toate direcţiile nu arăţi, de fapt, spre niciuna".

oamenii, atunci când îşi amintesc întreaga viaţă devin mai buni, devin mai oameni. *Solaris* devine astfel o celebrare a valorilor umane şi a puterii de a iubi într-un univers indiferent şi chiar ostil[176]. Unul dintre savanţii de pe Solaris, într-un moment de euforie dă glas concluziei amare la care a ajuns după ani şi ani de cercetări şi investigaţii ştiinţifice: „Nu dorim să cucerim cosmosul, ci doar să extindem Pământul la dimensiunile Universului. Nu avem nevoie de alte lumi, ci doar de o oglindă. Tânjim după un contact pe care nu-l vom realiza niciodată. Suntem în jalnica postură a unui om care se îndreaptă către o ţintă de care îi e frică şi pe care nu o doreşte. Omul are nevoie de om!"

La final de odisee: Kris (personajul principal) se întoarce (sau îşi închipuie că se întoarce) la casa părintească şi îngenunchează în faţa tatălui său, într-o ipostază ce aminteşte clar de tabloul lui Rembrandt. Deodată, atâtea şi atâtea neînţelesuri se preschimbă-n gândul limpede (o replică rostită de Kris, în momentul în care a început să deprindă lecţia oceanului gânditor) care poate sta drept *coda* acestui film: „Ruşinea va salva omenirea."

## ***Jesus Christ Superstar*** **(Norman Jewison, 1973)**
## **Sfânta nevoinţă a saltimbancului**

Trebuie să recunosc: am mari rezerve şi faţă de filmele care – înt-un fel sau altul – personajul principal este Iisus, şi faţă de filmele muzicale. Există excepţii. Între ele: *Iisus din Montreal* şi, parţial, *Evanghelia după Matei* – în primul caz; *Cabaret* sau *All That Jazz* în al doilea. *Jesus Christ Superstar* (transpunerea cinematografică a *operei pop-rock*, montată cu succes pe Broadway) are însă meritul de a se apropia – inteligent şi fără intenţii didactic-moralizatoare – de subiectul Patimilor.

Încă de la premieră *Jesus Christ Superstar* avea să stârnească aprinse controverse în rândul „angelicilor şi habotnicilor" – prin atmosfera *hippie*, prin firescul interpretării, prin faptul că Iisus nu este, chipurile, divin, ci doar un biet personaj „omenesc, prea omenesc"[177]. Îi lipseşte, ce-i drept, aura de „superstar" şi de „vrăjitor" pe care aveau s-o exploateze la maxim atât ecranizările propagandistice comandate (ce ironie!) de diverse asociaţii iconoclaste[178], cât şi producţiile croite după legile basmului, precum *Iisus din Nazaret*. În termenii celor ce se auto-îndreptăţesc (*killjoys* li se spune în engleză), demersul din *Jesus Christ Superstar* se cheamă „blasfemie" şi nu se poate tolera[179]. Astfel, el este respins de rigorişti, de bigoţi, tocmai pentru că personajul principal nu este un „superstar" îndeajuns de ... *superman*.

---

[176] „Luând povestirea ca pe un punct de plecare, cineastul face un film «de cameră» despre prietenia pentru tot ceea ce trăieşte, despre legea iubirii universului întreg, despre posibilitatea de bună vecinătate şi de cooperare cu un Ocean dotat cu raţiune" (Victor Diomin, *Andrei Tarkovski*, în *Le film sovietique*, nr. 3 / 1983, p. 19).

[177] Opera-rock a lui Andrew Lloyd Webber (muzica) – Tim Rice (versurile) se concentrează asupra „minunii celei mari şi fără de seamăn" a lui Iisus Hristos, care nu este nici vindecarea slăbănogilor, muţilor, surzilor, gârbovilor, leproşilor, orbilor, muribunzilor, nici înmulţirea pâinilor, umblatul pe mare, tămăduirea demonizaţilor şi nici chiar învierea morţilor, ci „prefacerea totală a omului" (Nicolae Steinhardt).

[178] Unul din argumentele principale folosite de iconoclaşti (negând astfel Întruparea) este acela că Dumnezeu, infinit fiind, nu poate fi „cuprins" într-un trup finit, deci nu poate fi reprezentat în icoane şi, ca atare, nici în filme.

[179] Personajul Iisus din acest film ne-ideologizant trimite nu spre un „superstar", ci spre marele şi adevăratul „judeţ" (adevărata judecată) despre limitele omenescului cu care, vrând-nevrând, se confruntă omul în conştiinţa sa. În acest sens, *Jesus Christ Superstar* aminteşte de răscolitoarele versuri ale lui Dale Wimbrow despre preţul cu care se plăteşte „furarea propriei căciuli":
*You can fool the whole world down the pathway of years,*
*And get pats on the back as you pass,*
*But your final reward will be heartaches and tears*
*If you've cheated the guy in the glass.*

Pentru Nicolae Steinhardt, *opera pop-rock* a lui Webber-Rice (al cărei final îl compară cu Bach, Mozart, Haydn) este concepută după reţeta creştinismului ca *happening*, ca „aventură”[180] – „terapeutica cea mai îngrozitoare (ne cere imposibilul)” şi medicamentul „cel mai eficace (ne dă libertatea şi fericirea fără a mai fi nevoie să trecem pe la traficanţii de heroină)”. *Jesus Christ Superstar* îi aminteşte lui Steinhardt de nuvela lui Anatol France[181]: „Măscăriciul face ce ştie şi ce poate în faţa icoanei Maicii cu Pruncul. Îşi aduce prinosul pe singurul drum ce-i stă deschis, al giumbuşlucurilor. Oficiantul regulamentar, de după un stâlp, priveşte îngrozit bâlciul. Dar pruncul râde şi bate din palme[182]; iar Maică-Sa şterge cu marama Ei sudoarea sfintei nevoinţe de pe fruntea saltimbancului”[183].

## ***100 lei*** **(Mircea Săucan, 1973)**
### Sinonimul indiferenţei

Filmul lui Săucan aduce în discuţie tema succesului şi insuccesului a doi fraţi. Petre (un adolescent întârziat, un „băiat cuminte”) fuge de acasă după ce descoperă aspecte întunecate din viaţa tatălui său (un funcţionar la Poştă). Fratele său, Andrei Pantea, este un actor la modă ce-şi risipeşte talentul într-o existenţă sub semnul huzurului. Metaforic, unul trece podul, iar celălalt preferă să traverseze apa murdara, „curăţindu-se”. Andrei îi dă fratelui său un colţ de canapea şi o sută de lei, dar nu şi „un gram de suflet”[184].

Unul din secretele cel mai bine păzite ale cinematografiei româneşti de dinainte de 1990 este *Suta de lei* a lui Mircea Săucan. A lui Săucan, pentru că *lui* i s-au încredinţat şi scenaristul (Horia Lovinescu) şi directorul de imagine (Gheorghe Viorel Todan) şi compozitorul (Anatol Vieru) şi interpreţii (Dan Nuţu, Ion Dichiseanu, Ileana Popovici, Violeta Andrei) şi, nu în ultimul rând, unul din principalii producători (Constantin Roateş), care a făcut infarct şi a murit atunci când s-a declanşat scandalul monstru următor terminării filmului. Aşa cum se mai găseşte prin arhive, acest film (în varianta *director's cut*, nu în versiunea trunchiată arbitrar de autorităţi, cu unele secvenţe refilmate şi altele amputate, niciodată agreată de regizor, dar şi aceea devenită repede *tabu*, până în 1990) reprezintă, poate, cel mai bine cinematografia românească de autor din anii 70.

Nu este nimic de neînţeles în acest film „îngropat de viu” (Călin Căliman), aşa cum nu era nimic „subversiv”, „prolix”, „elitist”, în *Meandre*. A fost vorba, pur şi simplu, de o lipsă pregnantă de aderare la tipul de cinema – foarte modern, experimental, deloc popular – propus de regizor. Pentru că miza nu e nici motivul furtului unei conserve de sardele dintr-o alimentară şi nici scopul alergării personajelor pe coclauri. *Suta de lei* propune un

---

[180] La începutul filmului, trupa de mimi descarcă recuzita dintr-un autobuz ce străbate locurile sfinte – pentru creştini – din Israelul de azi. La final, aceiaşi saltimbanci se îmbarcă în autobuzul care i-a adus în „poveste”, lăsând în urmă crucea care, parcă, îşi aşteaptă mereu alţi aspiranţi întru izbăvire prin ea. Dintr-un element de decor, ea devine „altar pe locul sacru al suferinţei Nevinovatului, al Răscumpărării omenirii şi al ruperii zapisului ce apăsa asupra noastră de la Adam încoace”, „semnul întretăierii celor două planuri ... unirea dintre spiritual şi material ... metafora dublei noastre naturi: duhovnicească şi pământeană” (Nicolae Steinhardt – *Dăruind vei dobândi*, p. 359, 361).

[181] *Le jongleur de Notre Dame*, o prelucrare a unei istorisiri din Pateric.

[182] Este semnul Duhul Sfant, care – arăta Nicolae Steinhardt – „suflă unde şi când vrea, spre scandalul şi zăpăceala fariseilor, angeliştilor şi habotnicilor, care, ca şi Tatăl şi Fiul, vrea altceva decât numai forme, filosofie, dovezi istorice şi scripturale”. Nu numai în armată, ci şi în Biserică – arăta Steinhardt – se întâlneşte „formalismul închistat” al celor închişi în „răutate, suficienţă şi orb egoism”, în „biruitoare prostie”: „Unde mişunau fariseii, de nu în cuprinsul însuşi al Templului? Răstălmăcirea literală, ucigătoare înfloreşte tocmai unde Duhul bate mai liber.” (*Dumnezeu în care spui că nu crezi*, p. 124)

[183] *Jurnalul fericirii*, p. 309.

[184] *100 lei* este filmul căutării acestui „dram de suflet” de către „fiinţa ce doreşte, nu a unui obiect de satisfacere simplă, ci a altei dorinţe”, căci „aşa caută şi va căuta tot mai mult omul întâlnirea cu Celălalt din cosmos ... îţi cauţi seamănul, doreşti să fii dorit, adică să intri în comunitate” (Constantin Noica, *Jurnal de idei*).

cinematograf al jocurilor secunde, al pendulării între „aparenţe" şi „realitate". Cine aşteaptă explicitări şi intrigi (aşa cum oferă, din plin, filmele „cu subiect" şi cu mulţi spectatori) va fi dezamăgit. Cine este dornic să desluşească limbajul audio-vizual din acest poem cinematografic pe tema indiferenţei se va bucura. („Bancnota de o sută de lei", arăta Ecaterina Oproiu la premieră, este „sinonimul indiferenţei".)

Întristat că, adesea, „numai la telefon şi la înmormântări ne cunoaştem prietenii", că „nu avem timp să fim alături de ei când ar trebui, şi câteodată ei pleacă în amintire şi tu rămâi cu regrete", Mircea Săucan este regizorul care ştie să vadă uneori „o rază printr-un nor" şi atunci simte că de acolo îi zâmbeşte, cu reproş, cineva „care s-a dus şi pentru care n-aveam niciodată vreme". Gândul cu care Săucan a filmat, în 1972, *Suta de lei*: „Dacă voi reuşi să transmit prin film nevoia omului de a se ocupa nu numai de propria persoană, dar şi de cel de alături, voi fi poate ceva mai împăcat cu mine. De asta îmi e şi greu să fac acest film. Un film împotriva apatiei, despre oameni care n-au timp să se cunoască şi să se ajute la momentul potrivit."[185]

## ***Nunta de piatră*** **(Dan Piţa, Mircea Veroiu, 1973)**
## **Poezia unei lumi tragice**

*Nunta de piatră* spune povestea unei nunţi de la care o mireasă frumoasă şi săracă fuge de un mire urât şi bogat, dar şi povestea unei altfel de nunţi, în care o fată ce moare prematur este înmormântată, în veşminte de mireasă, de mama sa îndurerată. Aceasta este dimensiunea tragică a filmului. Primul segment stă sub semnul adunării (de har), prin sârguinţa unei femei văduve ce-şi poartă cu demnitate crucea prin viaţă. Al doilea, sub semnul risipirii (de har): o mireasă fuge cu ceteraşul de la nunta ei, în timp ce mulţimea dezlăţuită de nuntaşi îl omoară în bătaie pe toboşarul ce devine ţap ispăşitor.

Dublul debut în lung-metrajul de ficţiune al regizorilor Mircea Veroiu (segmentul „Fefeleaga") şi Dan Piţa (segmentul „La o nuntă"), avea să propună „un cinematograf de substanţă, de esenţă şi de ţinută" (Eva Sârbu). Naraţiunea, cu puţine personaje, surprinde lumea locuitorilor din zona auriferă a Ţării Moţilor de la începutul secolului XX. Mult trâmbiţata identitate culturală românească pe care o căutăm în muzică, în tradiţii, în modul de viaţă, în peisaj ni se dezvăluie acum printr-un demers aproape ritualic – însă lipsit de emfază sau reconstituiri artizanale – sub forma poeziei unei lumi tragice.

În mod neaşteptat, scria Romulus Rusan în *Filmar*, povestirile „bătrâneşti" şi „tradiţionaliste" ale lui Ion Agârbiceanu aveau să le inspire celor doi reprezentanţi străluciţi ai generaţiei 70 un film de cea mai modernă expresie: „Nici că se putea concepe ceva mai cinematografic decât sisificul drum al femeii cu calul între casă şi mină, între prispă şi cimitir, între chinul vieţii şi sfâşierea morţii. Nici că se putea închipui ceva mai filmic decât spectacolul nunţii, asocierea vioristului cu dobaşul, fuga miresei de mirele bătrân şi nedorit. Nici că se putea imagina ceva mai plastic şi mai tentant imagistic decât priveliştile Munţilor Apuseni, cârciuma şi străzile bolovănoase ale Roşiei Montane."

---

[185] În 1981, criticul Călin Căliman scrie despre Mircea Săucan („un cineast cu formulă unică") astfel: „A debutat ca toţi colegii lui de generaţie, plin de elan, cu un documentar intitulat cinstit şi cu sinceritate *Pe drumul libertăţii* (1954). Următorul film, *Casa de pe strada noastră*, era mai mult decât un documentar, era chiar documentul de naştere al unui cineast de formulă unică. El îl desprindea net de pluton – net, nechemând comparativul „mai bun decât...", ci izolându-l într-o găoace care se dovedea a lui şi numai a lui. Era ca şi cum, făcându-l, nu el ar fi descoperit cinematograful, ci cinematograful l-ar fi descoperit pe el. Cu sensibilitatea aceea ca o boală, cu adâncimea privirii în sensul lucrurilor, cu meandrele gândirii (*Meandre*, da, avea să fie mai târziu, şi nu documentar), cu puterea de a stăpâni limbajul cinematografic şi voluptatea de a se lăsa stăpânit,până la teroare, de el. ... În filmele lui – filme „comandă" la cererea ministerului X, la cererea ministerului Y, filme, de exemplu, despre pericolul fumatului (*Fumaţi?*) sau despre flagelul alcoolului (*Puţin adevăr despre alcool*) – există şi rezistă şi vibrează întreaga atmosferă Săucan, de la *Casa de pe strada noastră* şi până la *100 lei*, trecând prin *Primăvara e fierbinte* şi *Meandre*. Şi prin meandrele vieţii." (*Almanahul Cinema*,1981, p. 40).

*Nunta de piatră* este în primul rând un film de imagine. Sobră până la austeritate, gândită în alb-negru, gri – toate tonurile de alb, negru şi gri – imaginea lui Iosif Demian este o pledoarie pentru un „cinematograf al ochiului". Limbajul hieratic al discursului filmic (din „Fefeleaga") şi frenezia profundă şi gravă (din „La o nuntă"[186]) conferă unitate stilistică acestei *opera prima* şi totodată anunţă două sensibilităţi creatoare complementare. Peste ani, amândoi cineaştii se vor întoarce la universul baladesc, Veroiu prin *Semnul şarpelui* şi Piţa prin *Dreptate în lanţuri*. De o rară putere de sugestie sunt, pe lângă imagini, decorurile (Radu Boruzescu şi Helmuth Stürmer), costumele (Marilena Şerbănescu) şi montajul (Dan Naum) – elemente esenţiale în construcţia filmului, ce demonstrează un gust ales şi un rafinament de zile mari. Interpreţii (în frunte cu Leopoldina Bălănuţă, al cărei chip pare desprins din icoanele bizantine) – Radu Boruzescu, Mircea Diaconu, Petre Gheorghiu, George Calboreanu jr., Ursula Nussbacher, Ferencz Bencze, Elisabeta Jar, Nina Domiga – dovedesc o forţă de interiorizare ieşită din comun, iar compoziţiile şi orchestraţia lui Dan Andrei Aldea (cu Dorin Liviu Zaharia – voce şi fluier) au dat naştere la o muzică simplă, cu un mare impact audio-vizual.

Ceea ce se trece prea des cu vederea sau pur şi simplu nu se cunoaşte în legătură cu acest film (pe care astăzi, critici şi cinefili deopotrivă, îl situează în *top ten*-ul preferinţelor lor de film românesc) este selecţionarea sa pentru Săptămâna Criticii de la Cannes şi – împreună cu *Duhul aurului*, realizat de aceeaşi echipă – prezenţa repetată la numeroase festivaluri internaţionale şi retrospective ale filmului românesc. Catalogat drept „film de artă", adresat unui public „elitist", dipticul lui Dan Piţa şi Mircea Veroiu a trebuit să fie vizionat de nenumărate ori până să i se dea aprobarea de difuzare şi, atunci când, după câţiva ani de tergiversări a primit undă verde, a avut parte doar de o umilitoare distribuţie, limitată la câteva cinematografe periferice. În ţară, factorii de decizie i-au dat un calificativ de calitate mediocru, iar realizatorii au fost sancţionaţi pentru „atitudini estetizante", fiind puşi să plătească pelicula.

## ***Iluminare*** **(Kristof Zanussi, 1973)**
## **Drumul spre sine**

Iluminarea – ne spune un filozof polonez (Profesorul Wladislaw Tatarkiewicz) într-un material de arhivă din prologul *Iluminării* – nu este o „stare de extaz", ci o „stare de mare concentrare a gândirii, de înţelepţire, când mintea pricepe adevărul în mod nemijlocit". O revelaţie primită împreună cu înţelegerea adevărului. Iată, în doar câteva cuvinte enunţată însăşi tema filmului: adevărul. Subiectul, vom vedea, este căutarea acestui adevăr.

Adevărul pe care îl captează Kristof Zanussi este profund uman şi ţine de cunoaşterea de sine (*γνῶθι σεαυτόν*, în exprimarea vechilor greci). Personajul principal al filmului, un tânăr absolvent de liceu, este bun la toate materiile şi promovează cu succes un dificil de examen de bacalaureat. Întrebat de profesori de ce a ales fizica pentru cariera universitară, motivează că în fizică i se pare că a aflat „lucruri concrete, clare". Şi totuşi – asemenea unui personaj din filmul de debut al lui Zanussi, *Structura cristalului* – acest căutător de adevăr va afla despre adevărul „lucrurilor ultime" nu din fizică, ci din viaţă. Viaţa unui bun prieten se sfârşeşte când abia părea să înceapă. Misterul „Thanatos"-ului va fi însă „lămurit" de misterul „Eros"-ului, căci experienţa eşuată a primei iubiri îi va pune la încercare abordarea logică, analitică a vieţii. Iar sensul vieţii prinde să se contureze abia atunci când va descoperi miracolul aducerii pe lume a unei fiinţe noi, foarte asemenea ţie şi totuşi alta.

Atunci, se întreabă neliniştitul fizician, poate că biologia, nu fizica, este revelatoarea adevărului vieţii. Primele experimente de laborator îl învaţă însă că orice intervenţie asupra trupului răneşte spiritul. Şi începe să cerceteze vieţile unor oameni dedicaţi în exclusivitate spiritului – nişte călugări (semi)zăvorâţi. În continuare, sub forma unui alt fragment cvasi-

[186] „Când am făcut filmul ăsta, mi-au trecut prin minte două filme româneşti, *Moara cu noroc* şi *Viaţa nu iartă*. [M-am gândit] la Iliu, prin girja pentru cadru şi prin specificul naţional, iar la *Viaţa nu iartă* mă atrăgea frusteţea povestirii şi inteligenţa montajului." (Dan Piţa, *Cinema*, august, 1979, p. 10)

documentar, un savant ne spune că „aşa-numitele stări mistice ale omului sunt asociate cu unele modificări chimice în structura creierului". După încă o serie de peregrinări (pe la mănăstiri, pe vârfuri de munte, prin laboratoare) protagonistul revine la familie, la casa pe care o tratase – îi reproşează, revoltată, nevasta – ca pe un hotel. *Acolo* se va desăvârşi căutarea sa.

Zanussi adoptă, în *Iluminare*, un limbaj cinematografic modern ce nu exclude *cinéma vérité*-ul. Căutările eroului sunt contrapunctate de alte „căutări-surori" ale unor oameni de ştiinţă care – în *flash*-uri semi-documentare, în expunerea unor date ştiinţifice sau ale unor modele comportamentale – discută despre ştiinţă, despre responsabilitatea individuală, despre raporturile ştiinţei cu viaţă. Biografia unui om devine astfel biografia unei lumi – aceea a savanţilor – şi chiar a unei societăţi în care „nu poţi afirma adevăruri ca specialist, ci doar ca om". Mărturia-iluminare a eroului devine deopotrivă o revelaţie – gravă şi senină – şi o meditaţie pe tema fuziunii dintre ştiinţă şi artă, exactitate şi creativitate, intelect şi emoţie.

„Zboară în acest film foarte pământean al unui nespus de pământean artist, zboară la propriu, nu la figurat, trei păsări: a adolescenţei inconştiente, a tinereţii orgolioase şi a maturităţii împăcată cu sine. De fapt, pasărea maturităţii la început are o pereche, dar ea se pierde curând, lăsând cerului o singură pasăre. Împăcarea cu sine nu poate fi împărţită cu nimeni."[187] (Eva Sârbu)

## ***Amarcord* (Federico Fellini, 1973)**
## **Un mozaic impresionist şi baroc**

Imagine nostalgică şi caricaturală Rimini – oraşul natal al lui Fellini – din anii ascensiunii mussoliniene, *Amarcord*[188] reia cu umor şi tandreţe teme dragi regizorului, prezente în întreaga sa creaţie: obsesia mării, femeia opulentă, extravaganţele înaltei societăţi, căutarea identităţii. Unitatea de loc şi de timp, puţinatatea personajelor, prezenţa povestitorului[189] sunt liantele numeroaselor întâmplări picante ce dau filmului aspectul unui mozaic impresionist şi baroc.

„Mişcarea *din* şi *înspre* provincie – scria Lorenzo Codelli – se suprapune permanent la Fellini cu mişcarea *din* şi *înspre* trecut. Provincia şi trecutul înseamnă pentru el *copilărie* – o vârstă care nu are nici o importanţă şi e aceeaşi sub toate regimurile politice ce s-au perindat în Italia." Sau, am putea adăuga, oriunde altundeva. Totodată, *Amarcord* surprinde şi condiţia de a fi provincial, care în concepţia lui Fellini asigură premizele pentru instalarea fascismului: „lipsa de informare, ignorarea problemelor concrete şi reale, refuzul de a aprofunda viaţa – fie din lene şi prejudecată, fie din comoditate şi vanitate". Naraţiunea din *Amarcord*[190] (co-scenarist, alături de regizor, este Tonino Guerra) e de-a dreptul proustiană, deoarece „Fellini nu caută un punct nodal care să elibereze amintirea, ci mai degrabă o dilatare permanentă pe care efluviile muzicii lui Nino Rota o duc la apogeu" (Marc Cerisuelo). În felul său personal, *il maestro* combină cele doua tendinţe care au dominat cinematograful italian: traditia narativă, cu predilecţia ei pentru spectacol şi gesturi[191] (ca în *La dolce vita, 8 ½*, *Giuliettta şi*

---

[187] *Cinema*, 1/1975.

[188] Cuvânt, într-un dialect italian, înseamnă „îmi amintesc".

[189] Povestitorul este un fel de maestru de ceremonii omniprezent, înzestrat cu simţul pedant al înregistrării datelor istorice, al stabilirii de legături dintre trecut şi prezent.

[190] „*Amarcord* a reprezentat pentru mine ceea ce Big Bang-ul a reprezentat pentru univers. Imaginile şi intenţiile sale au devenit izvoarele care au umplut toate albiile mele cinematografice." (Emir Kusturica, *Unde sunt eu în toată povestea asta?*, p. 145)

[191] „Libertinajul, gustul pentru profanare, sentimentul neputinţei, permanenta fragmentare prin prezentarea unor mici „felii de viaţă", întoarcerea obsedantă la o condiţie care nu se schimbă niciodată, refugiul în natură, căutarea lui Dumnezeu (căutare amestecata cu o teamă fundamentală de a crede), incapacitatea de angajare în acţiune şi soluţia finală într-un catharsis estetic, sunt tot atatea motive care ne pot îndemna să-l plasam pe Fellini în istoria decadenţei europene (Renzo Renzi)".

*spiritele*, *Satyricon*, *Clovnii*) şi traditia umanistă, cu înţelegerea profundă a celor inadaptaţi şi nevoiaşi (din *I Vitelloni*, *La Strada*, *Nopţile Cabiriei*).

Deşi opera cinematografică i-a fost răsplătită din belşug cu premii pentru meritele sale regizorale (iar *Amarcord* a primit un Oscar pentru cel mai bun film străin, în 1974), lui Fellini îi plăcea să se alinte: „Eu nu mă consider regizor profesionist. Fac filme pentru că îmi place să spun minciuni, să inventez întâmplari, să povestesc lucrurile pe care le-am văzut şi personajele pe care le-am întâlnit. Şi mai mult decat orice îmi place să vorbesc despre mine însumi."[192]

## ***Oglinda*** **(Andrei Tarkovski, 1974)**
## **Timpul regăsit**

Proiectul *Oglinzii* reconstituie vieţile oamenilor pe care regizorul i-a iubit şi i-a cunoscut bine. Este „povestea suferinţei pe care o trăieşte un om atunci când simte că nu-i poate răsplăti pe cei dragi din familia sa pentru tot ceea ce ei i-au dăruit" (Andrei Tarkovski).

După vreo 20 de variante provizorii de montaj, Tarkovski optează pentru o secvenţă-prolog ce nu are, aparent, nimic în comun cu filmul: într-un mini-documentar ştiinţific un tânăr (un adolescent licean la o şcoală tehnologică) este vindecat de logopatie prin hipnoză şi, la capătul şedinţei de bioenergie, va rosti – aşa cum l-a instruit medicul bioenergetician – „tare şi clar, liber şi degajat, fără teamă faţă de propria-i voce": *Pot vorbi!* Tot ceea ce urmează – un flux de amintiri ale personajului principal: gânduri colorate de imaginaţie despre casa părintească, părinţi şi actuala familie, ce intră într-un dialog plin de meandre (datorită unui îndelung repaus la pat, cauzat de boală) şi par a sugera relativitatea prezentului şi importanţa memoriei, a istoriei precum şi ecoul lor în veşnicie. Toate personajele (şi, prin extensie, întreaga societate sovietică, aflată încă sub „hipnoza" totalitară a partidului unic) par, la rândul lor, să sufere de aceeaşi problemă a dificultăţii (a imposibilităţii chiar) de a „articula" (nu atât sunetele în cuvinte, ca tânărul din prolog, ci faptele de viaţă), de a se exprima liber. Fiecare personaj se împleteceşte în felul cum se exprimă în viaţă şi tânjeşte după o „restaurare" a propriului „limbaj".

Cum se regăseşte publicul în *Oglinda*? O spune – cu aleasă reverenţă – unul din spectatorii filmului: „Este un film despre Om, despre tine, despre tatăl tău, despre bunicul tău, despre omul care va trăi după tine şi care este tot „Tu". Despre Omul care trăieşte pe Pământ, este o parte a Pământului, iar Pământul este o parte a lui; despre faptul că omul, prin viaţa sa, răspunde în faţa trecutului şi a viitorului. Acest film trebuie pur şi simplu privit, aşa cum ascultăm muzica lui Bach şi versurile lui Arseni Tarkovski. Trebuie privit aşa cum privim stelele, marea, aşa cum admirăm un peisaj. Aici nu există nici o logică matematică, ea nu poate explica ce este Omul şi în ce constă sensul vieţii lui."

Că *Oglinda* – în opinia unora, cel mai dificil film al regizorului – nu este imposibil de desluşit (în ciuda multor conotaţii mai greu de descifrat) o arată şi una însemnările lui Tarkovski din *Sculpting in Time* (volumul său de reflecţii asupra cinematografului), bazate pe corespondenţa bogată primită după premiera filmului în Rusia – mărturii ce consemnează atât „presa negativă", cât şi epistolele pline de admiraţie şi bucurie. Iată ce-i scria o femeie-maistru la o uzină din Novosibirsk: „Timp de o săptămână am văzut filmul dumneavoastră de patru ori. Şi nu mergeam numai ca să-l văd, ci ca, măcar pentru câteva ore, *să trăiesc cu adevărat*...Tot ce mă chinuie, tot ce nu îmi dă linişte, tot ce mă indignează, tot ce îmi face greaţă şi ce mă sufocă, tot ce mă încălzeşte şi mă luminează, tot ce îmi dă viaţă şi tot ce mă

---

[192] Întrebat, de Giovanni Grazzini ce făcea şi ce gândea în adolescenţă, Fellini răspunde: „Nu am cine ştie ce amintiri deosebite, de fapt am pus totul în filmele pe care le-am realizat. Dăruind publicului amintirile, le-am şters şi, pe deasupra, nu mai pot să disting între ce s-a întâmplat într-adevăr şi ce-am inventat. Amintirii reale i se suprapune amintirea fundalurilor pictate, a mării din plastic, iar personajele adolescenţei mele de la Rimini sunt ca înlăturate, cu lovituri brutale de coate, de actorii şi figuranţii care i-au reprezentat în construcţiile scenografice ale filmelor." (*Fellini despre Fellini. Convorbiri despre cinema cu Giovanni Grazzini*, p. 39-40)

distruge – pe toate acestea le-am văzut, ca într-o oglindă, în filmul dumneavoastră. Pentru prima oară în viaţa mea, filmul a devenit realitate – iată de ce merg la el: *ca să trăiesc în el*." Iar o adolescentă (tot din Novosibirsk) îi scria: „Ştiţi, am impresia că sufletul meu are ceva comun cu al dumneavoastră. Este atât de minunat să ştii că, totuşi, există un om care ar putea să te înţeleagă, să te înţeleagă corect şi până la capăt!" O spectatoare din Gorki: „Vă mulţumesc pentru *Oglinda*! Aşa a fost şi copilăria mea...Dar cum de aţi ştiut? La fel erau vântul şi furtuna. *Galea, dă afară pisica!* – striga mama...În cameră era întuneric...La fel se stingea lampa de gaz, umplând tot sufletul de sentimentul Aşteptării mamei...Şi ce frumos este redat în filmul dumneavoastră sentimentul trezirii conştiinţei, al gândirii copilului!...Şi, Doamne, cât e de adevărat!...Căci, într-adevăr, nu cunoaştem adevăratul chip al mamelor noastre...Ştiţi, în sala întunecoasă, privind spre pânza ecranului luminat de harul dumneavoastră, pentru prima oară în viaţă nu m-am mai simţit singură."

Încă de la „naşterea" sa, *Oglinda* avea să stârnească vii discuţii. Se spune că, imediat după prima sa proiecţie în avanpremieră, din 1974 (într-un cerc restrâns de cineaşti), reacţiile celor ce fuseseră invitaţi de regizor au fost dintre cele mai aprinse. Controversele s-au prelungit mult „peste program", iar femeia de serviciu, auzind cum oameni de specialitate – *connoiseurs*, critici, snobi – se contrazic între ei sau chiar se sfădesc din pricina sensului pe care filmul ar voi să-l transmită, ar fi afirmat ferm: „Ia mai încetaţi cu cearta, că s-a făcut târziu de când vă tot contraziceţi şi ar fi cazul să mai plecaţi pe la casele voastre să fac şi eu curăţenie! Ce e aşa de greu de priceput? Doar e vorba de un om care e pe patul de moarte - un om care se gândeşte la răul pe care l-a făcut în viaţă şi nu ştie cum să ceară iertare..." Întrebat ce crede despre comentariul femeii, Tarkovski ar fi răspuns scurt: „Nu mai am nimic de adăugat."

## ***Ilustrate cu flori de câmp*** **(Andrei Blaier, 1975)**
## **Teme, nu doar scheme**

După ce a realizat o serie de producţii devenite azi istorie (cu excepţia, poate, a *Dimineţilor unui băiat cuminte*), Andrei Blaier demonstrează că „mai există şi alte teme – nu numai scheme", că „ne mai bântuie şi alte probleme, ne mai scutură şi alte necazuri în afara celor cu un tehnician retrograd care…" (Eva Sârbu). Tema, aici, este în ton cu politica pro-demografică a PCR, demarată la sfârşitul anilor 60, prin care un decret ceauşist avea să sancţioneze drastic întreruperile de sarcină provocate. Filmul se dorea un fel de bau-bau la adresa celor ce recurgeau la ele[193].

Microcosmosul înapoiat şi filistin dintr-o periferie provincială este fundalul dramei celor două tinere din *Ilustrate cu flori de câmp*. Peste ani, filmul continuă să impresioneze prin descrierea atroce, realistă, a personajelor şi mentalităţilor investigate, prin tonul tandru-amar imprimat de regizor într-un „efort exemplar de autodepăşire şi francheţe" (Valerian Sava). Formula regizorală optează pentru jocul contratimpului – de stări, de situaţii, de evenimente. Filmul este „aşezat" pe secvenţa a nunţii, contrapunctate cu întâmplările „ilicite" premergătoare sfârşitului tragic din casa „moaşei".

În contextul filmului românesc „de actualitate" (şi în raport cu vremurile în care fusese realizat) *Ilustrate cu flori de câmp* este (la fel ca *Meandre, Reconstituirea, 100 lei, Filip cel bun, Cursa, Mere roşii, Proba de microfon, O lacrimă de fată, Croaziera, La capătul liniei, Secvenţe*) unul din cele câteva cazuri izolate. Izolate ca temă, izolate ca tratare cinematografică[194].

---

[193] Pentru Cristian Tudor Popescu (vezi *Filmul surd în România mută*, p. 198) filmul lui Blaier este „un „strămoş" al lui *4,3,2* de Cristian Mungiu, în care este veştejită ideea avortului clandestin". Spre deosebire de Palme d'Or-ul lui Mungiu, „finalul – adaugă cinic Popescu – e tragic".

[194] Pentru Andrei Blaier (regizor şi scenarist), *Ilustrate cu flori de câmp* este „nu un film de dragoste, ci unul despre dragoste; un film despre sentimente, dar deloc sentimental; un film despre nevoia de a apăra puritatea dragostei" (*Almanah Cinema 1975*, p. 26).

## ***Reţeaua* (Sydney Lumet, 1976)**
## **Dezumanizarea prin mass media**

Filmul lui Sydney Lumet are un mesaj zguduitor şi atrage atenţia asupra ravagiilor de proporţii pricinuite de televiziune prin manipulare, prin imbecilizare, prin cumplita dependenţă pe care o provoacă în rândul celor, nu puţini, care i se închină. Este vorba, *stricto sensu*, de fenomenul media din America, aşa cum se va fi manifestat el pe la mijlocul anilor 70[195].

Mai interesează, acum, pe cineva să asculte mesajul din *Reţeaua*, să afle că în ziua de azi nu se mai gândeşte în termeni de naţiuni şi popoare, ci doar de *money-money*[196]? Mai este cineva sensibilizat de crudul adevăr rostit (cam tezist) în film, acela că trăim sub multinaţionala dominaţie a dolarului – „structura atomică, subatomică şi galactică a lucrurilor”? Să presupunem, prin absurd, că mai există spectatori pe care morala din *Reţeaua* (televiziunea sacrifică orice pentru audienţă), nu-i lasă indiferenţi. Întrebarea care se pune e: În ce măsură mai e posibilă salvarea de la … „umanoizarea” omenirii?[197]

Dacă admitem că aşa e, că suntem nişte „umanoizi ce *par a fi* oameni dar *nu sunt*”, ce anume se mai poate face întru păstrarea „genelor” specific omeneşti? Altfel spus, cum putem rămâne oameni, în condiţiile în care *totul* pare să conlucreze la dispariţia … omului? *1984* şi *Născuţi asasini* au găsit răspunsul: „Numai dragostea îl ucide pe demon”. *Fahrenheit 451* sugerează întoarcerea la universul abandonat al cuvântului scris (de la imagine, cum ar veni, înapoi la cuvânt, la „carte frumoasă, cinste cui te-a scris”), la puterea sa restauratoare nebănuită[198]. Această „schimbare de macaz” este enunţată şi în *Reţeaua*. Spectatorilor li se ordonă, de către acel jurnalist ce n-a mai putut să-şi suporte condiţia de „umanoid” şi de formator de „umanoizi”: „Închideţi-vă o dată televizoarele! Închideţi-le acum şi lăsaţi-le aşa! Închideţi-le în mijlocul discursului meu!...”[199]

## ***Ma-ma* (Elisabeta Bostan, 1977)**
## **Farmecul discret al unui musical inteligent şi feeric**

A fost odată ca niciodată o vârstă de aur a filmului românesc de anvergură, a filmului spectacol de tip *big budget*. Feeria muzical-coregrafică *Ma-ma* este un astfel de film. Ce-i drept, această superproducţie este internaţională (româno-ruso-franceză), filmată în trei versiuni: română, rusă şi engleză. Pornind de la motive – parodiate, prelucrate – din cunoscuta

---

[195] În anii 70, Televiziunea Română încă mai însemna (dar nu pentru multă vreme) şi cultură, pe lângă îndoctrinare comunistă. La douăzeci de ani după emanciparea ideologică începută în decembrie 1989, când delirul mediatic (nu mai puţin prin internet, care a înlocuit, în mare parte, imaginile televizate) a cuprins şi România, povestea cinică din acest film nu mai e doar fantastică, satirică sau utopică. E de-a dreptul profetică.

[196] Predica extinsă, pe această temă, durează circa 8 minute în film şi e mai degrabă teatrală (sau livrescă) decât cinematografică.

[197] În *Regele pescar* de Terry Gilliam, tema remuşcării unui iresponsabil D.J. de la un popular post de radio american este „topită” într-o suită de gag-uri şi poncife proprii timpurilor grăbite de azi şi culturii pop.

[198] Cu textul am rezolvat-o, ne întoarcem la el. Dar contextul adecvat unde-l vom afla?

[199] Poate că amintirile proaspete din istoria Americii (războiul din Vietnam, afacerea Watergate, inflaţia etc.) nu lăsau, în 1976, nici un loc de speranţă. La începutul mileniului trei însă, scurt-metrajul lui Cristi Mungiu, *Zapping* duce mai departe acest mesaj, cu vădite influenţe din Ray Bradbury/François Truffaut (*Fahrenheit 451*). „Deconectarea” post-zapping presupune o „reconectare” la universul uitat al cuvântului scris. Şi implică, ni se dă de înţeles, o teribilă osteneală, îndelungă răbdare, multă stăruinţă şi aproape o reinventare a personalităţii noastre. Câţi dintre noi sunt însă pregătiţi pentru această anevoioasă „resetare”? Şi totuşi: dacă această reîntoarcere la cuvânt este chiar „calea cea strâmtă” prin care putem fi/rămâne/redeveni oameni, prin care putem înţelege cu adevărat – însă progresiv, nu „peste noapte” şi „năprasnic” – semnificaţia imaginii, a imaginilor în mişcare („motion pictures”) din actualul ev media, preponderent vizual.

*Capră cu trei iezi* de Ion Creangă şi „din alte basme ale lumii în care binele învinge răul", regizoarea Elisabeta Bostan a supervizat o echipă de profesionişti care, printr-o excelentă muncă în echipă, au contribuit la naşterea unui *musical* inteligent şi încântător deopotrivă.

Nici nu ştii cu ce să începi mai întâi. Să remarci exotismul şi hazul costumelor, al măştilor, fantezia şi culoarea decorurilor, eleganţa momentelor coregrafice sau perfecţiunea formidabilelor peruci Alexandre din Paris? Dar copleşitoare nu este numai plastica filmulu, ci şi componenta lui sonoră[200]. Ceea ce se aude este un amestec surprinzător de folclor, *rock* şi *valse-musette* ce aminteşte de ritmurile disco ale lui La Bionda, de *Jesus Christ Superstar, Umbrelele din Cherbourg***,** dar şi de doinele româneşti. „Legea" în care se înscrie *Ma-ma* (cu titlul internaţional *Rock'n'roll Wolf*) este aceeaşi după care judecăm un spectacol de operă *pop-rock* sau unul de balet. Gesturile şi mimica personajelor se supun acestor convenţii. Actorii oferă şi ei adevărate microrecitaluri[201].

Filmul Elisabetei Bostan – nelicenţios, încărcat de tandreţe şi de ironie necaustică – poate părea desuet (ori prea sofisticat) pentru spectatorul obişnuit de la începutul de secol XXI. El poate să placă ori să treacă neobservat în funcţie de sensibilitatea sa muzicală şi plastică, de dorinţa sa de a redeveni, preţ de câteva clipe, copil.

## ***Dueliştii* (Ridley Scott, 1977)**
## **Un tulburător şi admirabil film „cu cheie"**

„Scrima e o ştiinţă. Dragostea e o pasiune. Duelul e o obsesie" – anunţă, cu o abilă ştiinţă a PR-ului, afişul filmului britanic *Dueliştii*, debutul în lung-metrajul de ficţiune al regizorului Ridley Scott. Primul film i-a adus celui care avea să mai regizeze, între altele, *Alien*, *Vânătorul de recompense*[202], *1492 – Cucerirea pardisului*, *Gladiatorul*, un segment din *Toţi copiii nevăzuţi* ş.a., Premiul „Opera Prima" pentru Cel Mai Bun Regizor la Cannes (1977) şi Premiul „David di Donatello" (1978) pentru Cel Mai Bun Regizor şi Cel Mai Bun Film Străin.

Cu o bogată experienţă în publicitate şi scurt-metraj (a semnat peste 1500 de reclame) şi după studii de artă şi design, Ridley Scott izbuteşte în *Dueliştii* un admirabil exerciţiu de virtuozitate stilistică, mai cu seamă ca imagine (operator: Frank Tidy), compoziţie plastică (decoruri: Bryan Graves, Peter J. Hampton) şi muzică (Howard Blake). Fiecare duel este pus în scenă într-un mod diferit, regizorul fiind mereu atent la orice detaliu scenografic[203] (Scott şi-a recunoscut influenţa lui Stanley Kubrick din *Barry Lyndon*), adesea în detrimentul dramaturgiei[204].

Aşadar, doi ofiţeri din armata lui Napoleon – visceralul Gabriel Feraud (Harvey Keitel) şi raţionalul Armand D'Hubert (Keith Carradine) – devin celebri datorită obsesiei lor de a se duela. Motivul: mândria rănită a unuia dintre ei (Feraud). Disputa lor se întinde pe parcursul a 16 ani, iar filmul îi surprinde în peregrinările lor prin Polonia şi chiar Rusia, unde numai iarna aspră îi împiedică să se dueleze. După întoarcerea lor în Franţa, regimul se schimbă şi Feraud este arestat pentru trădare, dar D'Hubert (devenit ofiţer de rang înalt)

---

[200] Muzica lui Temistocle Popa şi Gérard Bourgeois, rafinat orchestrată şi dirijată de Jean Claude Dequeant, are un sound impecabil şi datorită lui Anuşavan Salamanian, care a asigurat cu măiestrie compartimentul de sound design.

[201] Ludmila Gurcenko (o Capră cu năbădăi), Mihail Boiarski (un Lup pe post de dur „cu sânge de apaş"), Florian Pitiş (Papagalul), George Mihăiţă (Măgarul), Violeta Andrei (Rândunica), copilul Lulu Mihăescu etc.

[202] Aici, Scott plonjează în plin postmodernism: statutul incert al lui Rachel, arhitectura în mozaic (se recunosc elemente greco-romane şi egiptene), încercările „replicanţilor" de accesare a trecutului prin fotografii – semne ale schizofreniei postmoderne ce îi condamnă la un prezent etern (vezi studiul lui Catherine Constable, „Postmodernism and Film", în volumul *The Cambridge Companion to Postmodernism*, p. 49-50).

[203] Se spune chiar că săbiile au fost conectate la nişte baterii pentru a produce scântei, iar Harvey Keitel a fost grav electrocutat de câteva ori în timpul filmărilor.

[204] Scenariul lui Gerald Vaughan-Hughes se inspiră din nuvelistica lui Joseph Conrad.

intervine şi îi salvează viaţa pentru a se putea duela din nou. Un armistiţiu ironic pune capăt duelului. D'Hubert („vocea raţiunii"), mereu folosindu-se de *fair play*, are ultimul cuvânt înaintea colericului Feraud.[205]

La un prim nivel de lectură, povestea filmată de Scott poate să pară destul de comună, fără pretenţii. Abia „citită" la un al doilea nivel, atunci când îi desluşeşti „cheia" şi „jocul secund", ea se dovedeşte dintr-o dată profundă, cu tulburatoare semnificaţii[206].

## ***Bobby Deerfield*** **(Sydney Pollack, 1977)**
## **Când moartea e lovită de viaţă**

Ca *story*, un proxim reper al acestui atipic film american ar fi celebrul *hit* din 1970, *Love Story*, unde ea are cancer, el o iubeşte, ei se iubesc, dar ea trebuie să moară. În *Bobby Deerfield*, „subiectul nu este dragostea lovită de moarte, ci moartea lovită de viaţă; subiectul, ca să fim mai exacţi, este de fapt viaţa" (Vlad Paulian). Viaţa unei femei, Lilian Morelli (electrizanta Marthe Keller, cunsocută din *Capriciile Mariei*, *Maratonistul* sau *Mitul Fedorei*) care ştie că nu mai are mult de trăit (drept care îşi permite să trăiască „pe muchie de cuţit"); viaţa unui bărbat cu toată viaţa înainte, dar mereu în pericol (drept care nu îndrăzneşte să trăiască): pilotul de Formula 1 Bobby Deerfield (Al Pacino).

*Bobby Deerfield* poate fi citit este mai cu seamă o demonstraţie despre „cum să trăim". Nu atât „în pericol de moarte", ci „în pericol de viaţă", adică „expuşi golului de sentimente, sau prea-plinului de nimic şi nimicuri, expuşi neînţelegerii – sau, şi mai rău, proastei înţelegeri; expuşi neiubirii – sau, şi mai rău, proastei iubiri; expuşi, finalmente, uscăciunii, acea uscăciune care face dintr-un om o maşină de obiceiuri, devenite reflexe ca spălatul pe dinţi" (Vlad Paulian). În ciuda finalului, *Bobby Deerfield* este un film *up*, cu un umor rafinat şi dialoguri inteligente, un film pe alocuri exotic (şi mai puţin erotic, în ciuda sânilor lui Marthe Keller prezenţi într-un cadru pasager) – vezi scenele turnate în locaţii binecunoscute din Paris sau Florenţa.

Ceea ce izbuteşte cu asupra de măsură Sydney Pollack[207] este să elimine din filmul său – chiar cu riscul de a fi înţeles şi apreciat de un public mai restrâns – poncifele telenovelistice pe care, de altfel, le va parodia ulterior în *Călăreţul electric* şi *Tootsie*. Ce deosebeşte acest film de restul producţiilor lui Pollack (şi, cu siguranţă, de majoritatea producţiilor de succes din *main stream*) este un neobişnuit ritm al povestirii (surprinzător de lent, fiind vorba despre un personaj de film american, a cărui meserie este lupta cu viteza), o ştiinţă rara a punerii accentelor, a introspecţiei, a studiului de caractere, un perfecţionism şi un ultraprofesionalism foarte aproape de ritmurile actuale.

## ***Omul de marmură*** **(Andrej Wajda, 1977)**
## **Cu melancolie şi dârzenie despre sufletul polonez**

---

[205] D'Hubert îi spune lui Feraud: „M-ai hărţuit vreme de cincisprezece ani. Nu am să mai fac niciodată ceea ce-mi ceri. De acum înainte viaţa ta îmi apaţine. Recunoşti? Prin urmare te voi considera mort. De fiecare dată când o să mai am de a face cu tine te voi trata ca pe un mort. M-am supus pretenţiilor tale de onoare prea multă vreme. A venit vremea să te supui şi tu pretenţiilor mele."

[206] „Un neliniştitor eseu despre violenţă e acest *Duelişti*i, superb în plastica sa, exact, extrem de exact în „jocul" ideilor. Ideea că violenţa fizică antrenează , de la sine, şi o violenţă morală, psihică, infinit mai periculoasă. Ideea că – oricat scepticism ar „funcţiona" în acest sens – raţiunea poate domina şi reduce la tăcere violenţa." (Aurel Bădescu, *Cinema*, 12/1978)

[207] Sydney Pollack este ajutat aici de o echipă de profesionişti, între care scenaristul Alvin Sargent (care s-a inspirat din romanul lui Eric Maria Remarque *Cerul nu iartă pe nimeni*), o echipă de scenografi (Stephen Grimes, Gabriel Béchir), directorul de imagine Henri Decae şi compozitorul David Grusin.

O tânără regizoare[208] îşi alege, pentru lucrarea de diplomă, un subiect aproape tabu în vremea aceea: cazul real al unui muncitor stahanovist din anii 50 (zidarul Birkut). Acesta fusese prezentat adesea în actualităţile cinematografice de epocă drept un muncitor „erou al poporului" şi a ajuns în timpul epocii staliniste un adevărat mit naţional. Investigaţiile nu se derulează facil însă, înarmată cu tenacitate, tânăra regizoare va învinge repetatele obstacole din partea celor care l-au cunoscut şi care, cu cinism, i-au supravieţuit: teamă, reticenţă, complicitatea tăcerii, false pudori, interese politice. În ciuda dificultăţii de a-i gasi, două decenii mai târziu, pe martorii „sanctificarii" lui Birkut, ea va reuşi să întâlnească pe câţiva dintre cei care l-au cunoscut şi să îi facă să vorbească despre cel care avea să plătească din greu naivitatea „romantismului revoluţionar".

În *Omul de marmură* acţiunea filmului se derulează pe mai multe niveluri[209]. Diversele elemente juxtapuse, asemenea unui mozaic, sfârşesc prin a forma un întreg: materialul documentar, din arhiva anilor 50; documentele imaginate ce alcătuiesc portretul lui Birkut; *flash-back*-uri ce îi reconstituie povestea, precum şi filmul-cadru ce ilustrează căutarile regizoarei din anii 70. Scopul filmului însă nu este reconstiruirea unui personaj necunoscut, ci „întrebările despre trecut şi discutarea trecutului" (Klaus Eder). Astfel, filmul lui Andrej Wajda (regie), Aleksander Scibor-Rylski (scenariu), Edward Klosinski (imagine), Andrej Korzinski (muzică) – „una din cele mai importante mărturii ale puterii de care dispune cea de-a şaptea artă" (Dana Duma) – poate fi citit deopotrivă ca meditaţie asupra cinematografului ca artă (care prin decupaj şi montaj, poate fabrica o realitate mincinoasă, o falsă istorie), ca descriere complexa a uneia din cele mai oribile perioade din istoria comunismului (obsedantul deceniu al terorii: epoca stalinistă) şi ca schiţă de portret a unei noi ere (căderea comunismului), pe care o anticipează magistral[210].

*Omul de marmură* este prima parte a unui diptic ce va fi încheiat în 1980, cu *Omul de fier*. O singură secvenţă a *Omului de marmură* a fost confiscată de cenzură (dar va fi inserată, peste patru ani, în *Omul de fier*): aceea în care tânara regizoare caută, într-un cimitir, mormantul „omului de marmură", fără să-l găsească – între timp „organele" au ras şi mormântul de pe faţa pământului. „Deci – explică Wajda – omul de marmură a devenit o fantomă, aşa cum fantome au devenit toate victimele căzute sub gloanţele puterii comuniste".

„Pendulând între melancolia sufletului şi dârzenia voinţei, Wajda – scria Cristina Corciovescu – este un produs tipic al universului spiritului polonez, iar filmele sale (între care: *Cenuşă şi diamant*, *Pădurea de mesteceni*, *Dirijorul*[211], *Cronica adolescenţei*) oglindesc această spiritualitate în tot ce are ea mai echilibrat şi mai durabil." Preocupat mai ales de esenţa filmelor sale şi mai puţin de forma lor, el ştie să-şi adapteze stilul la cerinţele discursului dramatic, devenind unul din cei mai reprezentativi cineaşti ai „cinematografului problematic"[212].

---

[208] Actriţa Krystyna Janda a fost ulterior distribuită de Wajda în *Omul de fier*, de Istvan Szabo în *Mefisto* şi de Krzysztof Kieslowski în *Decalog*.

[209] La fel se întâmplă în *Cetăţeanul Kane*, film despre care Wajda avea să declare că l-a influenţat cel mai mult.

[210] Ieşit pe ecrane, filmul este întâmpinat cu o campanie de presă negativă, care-l acuză de mistificarea realităţii, ceea ce avea să atragă şi mai mulţi spectatori în sălile de cinema: 2,7 milioane în primele trei luni de la premieră.

[211] „Un ochi atent, o ureche atentă vor sesiza că filmul lui Wajda e compus întocmai unei simfonii: prima temă – dirijorul tânăr, ambiţios până la o duritate nu tocmai uşor de suportat de instrumentişti (şi aici avem un prim motiv secundar: condiţia instrumentistului, a celui care trebuie să execute); a doua temă: dirijorul bătrân, la sfârşitul carierei, împăcat cu sine însuşi, ajuns la acea înţelepciune din care poate fi distilată ideea că la esenţe se poate ajunge şi fără o baghetă agitată cu asprime (alt motiv, cel alt baghetei); dezvoltarea: repetiţiile tânărului dirijor, stressarea progresivă a instrumentiştilor, conflictul surd între cele două părţi; repriza – sugestia a două moduri de a înţelege muzica şi nu doar muzica; finalul – eşecul interior al dirijorului tânăr, bagheta ruptă, cufundarea în apele cenuşii şi tulburi ale renunţării. Un Wajda înţelept precum bătrânul dirijor istorisind senin o poveste care este totuşi plină de zgomot şi furie." (Aurel Bădescu, *Cinema*, 4, 1981)

[212] În anul 2000 Andrej Wajda a primit un Premiu Oscar Special pentru întreaga activitate.

## *Un om în loden* (Nicolae Mărgineanu, 1979)
### Talent şi inteligenţă creatoare

La sfârşitul anilor 70 o serie de directori de imagine au migrat spre regia de film şi au convins. Nicolae Mărgineanu a debutat ca regizor independent folosindu-se de premisele unui roman poliţist, celebru în epocă: *Moartea vine pe bandă de magnetofon*, devenit pe ercan *Un om în loden*.

Primul său lung-metraj (ca regizor independent, pentru că în 1977 regizase, alături de Dan Piţa, *Mai presus de orice*, un documentar inspirat de cutremurul din 4 martie al aceluiaşi an) impresionează nu atât prin logica narativă a poveştii poliţiste, cât prin combustia sa filmică, prin „talentul dublat de inteligenţa creatoare" (Eva Sârbu). Schimbarea sa de statut fusese cea mai concludentă din câte se experimentaseră, până atunci, în cinematografia românească[213].

Nicolae Mărgineanu nu se implică „sentimental", în *Un om în loden*, ci lucrează „detaşat" faţă de *story*, căutând întâmplări vizuale, cu puţine cuvinte. „În *Omul în loden* se vorbeşte mai puţin şi se „vede" mai mult. Lumea eroilor este cercetată printr-o lupă de sticlă, o sticlă rece, deformatoare, cu legi optice speculate până la rafinament" (Constantin Pivniceru[214]). Filmul – prin conturarea unei „lumi de coşmar" – descrie senzaţia de teamă, de nelinişte a unui om ameninţat[215], dozează şi amplifică tensiunea (alternată, pe alocuri, cu momente de umor) până în momentul de „criză".

Într-o cinematografie dominată de filme populare cu haiduci, comisari, ilegalişti, miliţieni simpatici etc., prezenţa meteorică a *Omului în loden* confirmă faptul că filmele poliţiste pot fi concepute şi inteligent, că sentimentele, atmosfera şi tensiunea situaţiilor îşi pot găsi şi o motivaţie vizuală pe ecran.

## *Călăuza* (Andrei Tarkovski, 1979)
### Neputinţa mărturisirii

Pe măsură ce mă gândesc mai mult la *Călăuza*, după nenumărate vizionări, îmi pare că apologul tarkovskian este o epifanie ce primeneşte o lume „postcreştină" searbădă şi lipsită de orice dimensiune excatologică. O lume în care a mai rămas doar parfumul realităţilor duhovniceşti de altădată, aşa cum în Zona unde pătrund cei trei bărbaţi nu mai sunt flori, ci se păstrează doar mireasma florilor din alte timpuri.

La începutul anilor 80, *Călăuza* avea să stârnească mare vâlvă. A rulat şi pe ecranele din România. Valerian Sava chiar a realizat o anchetă la cinematograful Studio din Bucureşti, pentru a afla de la spectatori ce anume îi atrăgea la acel film în trei personaje, în care nu se întâmpla mai nimic, parţial alb-negru şi filmat cu o lentoare ieşită din comun. Unii au spus că au venit atraşi de titlu (se gândiseră că e o ecranizare după Fenimore Cooper), pe alţii i-a tentat genul S.F., iar alţii au recunoscut că erau familiari cu filmele lui Tarkovski (mai ales datorită cinematecii). Toţi cei care veniseră să-l revadă (unii îl văzuseră deja în repetate rânduri) erau fascinaţi de atmosfera misterioasă, de lucrurile nespuse şi nearătate, ci doar – vag – sugerate. De gama largă de conotaţii culturale (sau chiar adevărate „şopârle" pentru vremea aceea, cum ar fi replica rostită flegmatic de Călăuza: „Pentru mine peste tot e puşcărie") pe care cu greu le puteai desluşi la o sigură vizionare.

Multă vreme după ce am văzut întâia oară *Călăuza* am trăit cu impresia că „Zona" (în care se afla „camera dorinţelor") era de fapt „pământul făgăduinţei" (occidentul, Eldorado) unde omul – credeam atunci – trăia liber. De aceea şi multe din secvenţele din „Zonă" erau în

---

[213] Dinu Tănase realiza *La capătul liniei* trei ani mai târziu, iar Iosif Demian încă nu debutase, ca regizor independent, cu *O lacrmă de fată*.

[214] *Amintiri din actualitate*, p. 135.

[215] În copilărie, povesteşte regizorul, fusese puternic emoţionat de filmul *Incidentul*, care adresa această întrebare: „Până unde poate să meargă jignirea unui om?"

culori. Din păcate, această îngustă lectură – strict ideologică şi politică – a *Călăuzei* continuă să rămână, pentru mulţi, singura cheie de interpretare a insolitului apolog tarkovskian. Mai ales scepticii („raţionaliştii", „progresiştii", „liber-cugetătorii") refuză să accepte că viziunea lui Tarkovski depăşeşte cu mult atât convenţiile (clişeele) unui anume gen de film, cât şi paradigma ideologică (chiar şi cea „dizidentă", „critică" în raport cu regimul totalitar în care a creat şi trăit regizorul).

Abia după mai multe vizionări aveam să receptez *Călăuza* cu alte „antene". Treptat am început să descopăr că „semnele" cu care este presărată odiseea de o zi (cât o veşnicie) a Călăuzei, Scriitorului şi Profesorului oferă cheia de înţelegere a filmului. Care nici nu e film (sau nu e numai un film), ci o mărturie de credinţă, o aventură – cu mijloacele filmului – în adâncul conştiinţei omeneşti „dezbisericite", un *quest* (o căutare) întru izbăvire (restaurare sufletească, demnitate). Iar aceste teme sunt *evergreen*, nicidecum specifice unui regim totalitar. Lecţia de demnitate a *Călăuzei* e mai valabilă azi ca oricând[216].

## ***Mica romanţă*** **(George Roy Hill, 1979)**
## **Iubirea cea mare**

Într-o secvenţă din *Mica romanţă*, Lauren şi Daniel (doi adolescenţi cu IQ peste medie, familiarizaţi cu filosofia lui Heidegger) ies, dezgustaţi, dintr-un cinematograf parizian profilat pe proiecţii de filme porno (în care proiecţionist este tatăl micuţului pervers Laundet, amicul lui Daniel). Nu din concepţii puritane, ci din cuminţenie şi dintr-o nepervertită curăţie sufletească. Dintr-un sentiment de ruşine. („E atât de frumoasă. De ce face asta?" se întreabă Lauren, după primele secunde, văzând-o pe starleta de pe ecran. Daniel: „Ce o pune să facă?") Ajunseseră acolo (unde au fost „trataţi ca adulţii") pentru că n-au putut să-şi dovedească vârsta casierei când au vrut să intre la un film interzis celor sub 13 ani („pentru câteva secunde în care se vede fundul gol al doamnei Dunaway" – explică Daniel).

Lauren plânge. Ca şi în cazul lui Daniel, ochii ei nu mai „văzuseră deşertăciuni" şi nu cunoşteau „slobozenia care omoară sufletele". Printre lacrimi, Lauren (Diane Lane) – schimbând subiectul – tocmai despre suflet îi vorbeşte lui Daniel (Thelonius Bernard): „Mă gândeam că poate, cu foarte mulţi ani în urmă, pe timpul faraonilor sau al lui Louis al XIII-lea, a existat cineva făcut anume pentru mine. Dacă ne gândim că sentimentele de iubire încep cam pe la vârsta de 10 ani şi dacă omul trăieşte, să zicem, până la 70, ce şanse ar fi să îţi fie contemporan…" Daniel: „Şi eu m-am gândit la fel. Adică, chiar dacă femeia perfectă pentru mine ar trăi în zilele noastre, ce şanse aş avea s-o întâlnesc dacă eu locuiesc într-o suburbie a Parisului, iar ea ar fi în India, California sau în Brazilia?" Tâlcul acestei secvenţe cu iz filocalic (şi, poate, chiar al întregului film) îl aflăm la Constantin Noica: „Am găsit încă un om de care mă pot despărţi. Căci un om plin, bogat, valabil, e unul căruia printr-un cuvânt îi poţi spune nespus de mult. Vă strângeţi mâna, vă uitaţi unul în ochii altuia şi s-a întâmplat ceva. E un pact între voi: „acum ne putem despărţi". Căci orice v-ar despărţi de acum înainte, sunteţi doi oameni care s-au întâlnit. Ăsta e esenţialul: să te întâlneşti cu celălalt. De altfel e şi cea mai frumoasă declaraţie de dragoste: „Simt că te pot părăsi. Te iubesc atât de mult încât s-a împlinit ceva în mine şi acum te pot părăsi"."

Memoria involuntară reţine cu exactitate: la premiera din 1980, am evitat filmul *Mica romanţă*. În traducerea românească, titlul – un *false friend* care-mi întreţinea prejudecata – mă trimitea pe o pistă greşită. Credeam că o să dau peste o melodramă cu iz de romanţă (gen muzical difuzat în exces de media românească a acelor ani), neştiind că sintagma *A Little Romance* (titlul original) însemna cu totul altceva. După câteva luni am văzut, totuşi, filmul şi aveam să descopăr – atunci, şi la fiecare nouă revizionare – că pur şi simplu e vorba despre

---

[216] Quest-ul *Călăuzei* redă crezul lui Miguel de Unamuno: „A crede în Dumnezeu înseamnă a-ţi dori ca El să existe şi a te purta ca şi cum ar exista". Îl exprimă şi cuvintele lui Constantin Noica: „Sensul vieţii este să-ţi pui problema sensului vieţii. Orice răpuns riscă să fie o îngustime, o recunosc. Dar a răspunde că viaţa n-are niciun sens e cea mai mare îngustime. Ce bucurie că viaţa n-are sens. Pot să-i dau eu unul!..." (*Jurnal de idei*, p. 163)

puţin romantism, într-o vreme când „reputaţia multor metropole occidentale este compromisă, aerul e poluat, filmul porno face modă, lectura – gimnastica minţii – a pierdut îngrijorător la puncte în faţa imaginilor servite *en gros* de micul ecran, oraşele şi-au pierdut poezia şi locul junglei este astăzi pe asfalt" (Adina Darian). Regizorul George Roy Hill – scria tot Adina Darian, în cronica sa din revista *Cinema* (nr. 10/1980) – „nu neagă toate acestea, ci refuză să vadă jumătatea goală a paharului". Pentru că, deşi „jungla" există, el rămâne poet în mijlocul ei: poetul „copilăriei citadine", al „săruturilor furate în staţiile de metrou la ore neaglomerate", al „imaginaţiei hrănite de filme, chiar de filme cu *hors la loi* dar din care cei buni iau ce-i bun, cu computere în slujba romanţei, cu hoţi de buzunare la pensie mai degrabă un fel de călugari Lorenzo (un Sir Laurence Olivier mereu întrecut doar de el însuşi) reintrând în activitate de dragul iubirii".

*Mica romanţă* surprinde, cu un fel de strălucire irezistibilă, iubirea la 13 ani, aşa cum o descoperă doi copii de la sfârşitul anilor 70, pentru că „lumea, ne asigură George Roy Hill, nu va duce nicicând lipsă de Romeo şi Julieta, de candoarea, de puritatea şi de patima lor" (Adina Darian).

## ***Siberiada* (Andrei Koncealovski, 1979)**
## **O experienţă hipnotizantă**

Proiectul de anvergură al *Siberiadei* este replica slavă dată superproducţiei italiene pe aceeaşi schemă (conflictul – ce persistă de-a lungul a câtorva generaţii – între „săraci" şi „bogaţi"): *1900* de Bertolucci. Filmul lui Andrei Koncealovski este una din acele experienţe hipnotizante pe care cinematograful, nu foarte des, ţi le oferă[217].

Este formidabilă combinaţia de acţiune şi contemplaţie în *Siberiada*. Părţile dinamice (inclusiv secvenţele de arhivă) transmit energia „călirii oţelului" sau a forării după petrol. Părţile ce invită la contemplaţie, de o rară splendoare plastică, surprind natura în nenumărate ipostaze şi comuniunea omului cu ritmurile ei. Şi într-un caz, şi în celălalt, imaginea (Levan Patasvili) este potenţată de coloana sonoră, de zgomote, de muzica lui Eduard Artemiev[218] (un Vangelis al ruşilor, cunoscut pentru colaborările cu Andrei Tarkovski la *Solaris, Oglinda* şi *Călăuza*, cu Nikita Mihalkov la *Piesă neterminată pentru panină mecanică, Sclava iubirii*[219]*,*

---

[217] „Trebuie să mai vezi o dată *Siberiada* ca să atingi adâncul ideii de drum de la ceva la altceva, al naşterii unui timp din altul, al trecerii prin foc, la propriu şi la figurat a tot ce-a fost în numele a tot ce se cere să fie. Trebuie să mai simţi o dată cum miroase drumul ăsta – a dragoste părăsită şi a sânge de frate, a ierburi dulci, cosite şi a mlaştină, a dureri sigure şi bucurii incerte, tăiate mereu la jumătate de plugul acelei idei, obsedantă ca orice idee mare – de schimbare, de altceva, de altul, mereu altul, pentru că niciodată unui om nu îi este dat să-şi ducă până la capăt visul – idee sau ideea de vis. Trebuie neapărat să mai vezi o dată cum nimic nu se mai poate întoarce din drum o dată săpat făgaşul şi cum asistă Veşnicia la această imposibilă întoarcere, neputincioasă pentru că „nu s-a copt". Trebuie să mai vezi o dată filmul ăsta frumos ca o poartă deschisă spre rai şi spre iad, deopotrivă, şi nu se poate să nu-l vezi niciodată pentru că rămâi sărac de o idee pentru care au murit, mor şi vor muri oameni: ideea de stea polară fără de care niciun om nu e om pe de-a-ntregul." (Eva Sârbu, *Cinema*, 11, 1980)

[218] Peste ani – surpriză! – fabuloasa temă muzicală din *Siberiada* este remixată de o trupă trance (PPK) şi, în 2001, ajunge pe locul 3 în topurile din Marea Britanie.

[219] „Scena finală este memorabilă, prin frumuseţea ei concentrată şi sfâşietoare. Eroina, o actriţă de mare puritate şi generozitate sufletească (interpretată magistral de Elena Solovei), rămâne singură într-un tramvai galben al cărui vatman sărise din el, de frica albilor... Tramvaiul galben pare că zboară, tot mai accelerat, fără putinţă de frânare, spre capătul lumii şi dincolo de el, spre rai... Ea priveşte înapoi cu ochii mari (pasămite pe urmăritori, dar, în realitate, drept în ochi pe fiecare spectator,), cu îngerească uimire şi cu nesfârşită compătimire, murmurând cu lacrimi în ochi: Domnilor, sunteţi nişte ticăloşi! Era sclava iubirii nu în sensul siropos pe care i-l prevedea rolul filmului din film, ci în cel adevărat şi total, august, hristic. Singura sclavie care este de dorit este aceea a Iubirii." (Costion Nicolescu, *Chipul ca o catapeteasmă*, p. 84).

*Câteva zile din viaţa lui Oblomov*[220]*, Soare înşelător*[221]). Dintre actori am recunoscut doar două chipuri: Nikita Mihalkov (Alexei) şi Liudmila Gurcenko (Taya)[222].

Sigur, după apariţia memoriilor lui Soljeniţân (*Gulagul*, mai ales), nu poţi trece cu vederea ceea ce, datorită cenzurii, filmul lui Koncealovski nu avea cum să nu ascundă. Siberia este pământul bogat în zăcăminte pe care URSS, în fine, doreşte să le exploateze, la sfârşitul anilor 70. Dar mai este şi patria de oase a milioanelor de victime din timpul terorii staliniste şi chiar după aceea. Despre ele se va vorbi (până când a ajuns să nu mai intereseze pe nimeni), în perioada începută de Glasnostul gorbaciovist.

## ***All That Jazz*** **(Bob Fosse, 1979)**
## **Primul *musical* tragic din istoria filmului**

Creaţia lui Bob Fosse este „o meditaţie pe tema contrastului dintre realitate şi spectacol, dintre culise şi scenă, dintre cenuşiul existenţei obişnuite şi strălucirea celei de sub lumina reflectoarelor" (Cristina Corciovescu). După ce se mai apropiase o dată de universul fellinian[223], Fosse îl reciteşte pe cunoscutul regizor italian, cel din *8 ½*. Rezultatul: un *musical* insolit, un *musical* tragic, un anti-*musical* în ultimă instanţă, pentru că muzica şi dansul nu sunt simple ingrediente de divertisment facil, ci adevărate „personaje" în construcţia filmului.

Întâlnim, în *All That Jazz*, aceeaşi temă centrală (criza existenţială a unui artist implicat în *show business*), acelaşi mediu: lumea spectacolului („there's no business like showbusiness"), aceleaşi trimiteri autobiografice, aceleaşi confesiuni sincere şi curajoase[224]. Viziunile, erotismul, predilecţia pentru spectacol, şi portretizarea morţii alcătuiesc, în *All That Jazz* o feerie de imagini (director de imagine: Giuseppe Rotunno), ce evocă nu doar lumea lui Fellini, ci şi pe aceea a lui Ken Russell[225], anticipând totodată stilurile practicate la un

---

[220] „Acea genială descoperire a lui Goncearov, acea incapacitate de acţiune a omului superior dotat, celebra „lene oblomovistă" e mai puţin dezbătută în drama ei ideologică şi morală – pentru aceasta avem romanul, mai critic decât filmul – cât în sfăşierea ei plastică. *Oblomov*-ul lui Mihalkov se mişcă într-o lume de o frumuseţe nesfârşită şi încremenită, pentru care actorul (Oleg Tabakov) are o privire de infinită întelegere şi neputinţă. Şocul e puternic şi rafinat. Ce se vede e energic, vehement, chiar în tăcerile sale, şi paralizant. Dinamicii interioare care pustieşte tot, i se racordează un „exterior" somptuos lustruit, ca o mobilă de mare clasă. Imobil, Oblomov se plictiseşte printre palate ale caror săli sună a silă, între conace vesele şi inamicale, în apartamente adânci şi dureroase; câmpurile sunt superbe şi înfricoşătoare, înzăpezite sau în floare; zăpezile sunt bogate ca lanurile şi nehotărârea. Două imagini grandioase domină acest somn al raţiunii care naşte nevolnicie: un copac la ora amiezii, când toţi dorm şi sforăie, tresarind din când în când în letargia verii şi întinderea imperială a iernii, la un punct de frontieră, unde nu-i aprinsă decât luminiţa postului de grăniceri. Pentru grandoarea neputinţei oblomoviste, Mihalkov recuperează toate culorile picturii ruse (nu întâmplător va porni filmul cu desene!) de la realismul lui Repin la academismul cel mai obsedat de perfectiune" (Radu Cosaşu).

[221] „Un Nikita Mihalkov în plină formă…Un film antologic, în vastul capitol al *Căinţei*. O zi de vară, la un conac, în anii 30: o familie fericită, tandreţe, distanţare ironică, ceva din grotescul ritualurilor politice, o surdină a terorii; o atmosferă sub semnul lui Cehov şi al lui Stalin (dacă se poate imagina aşa ceva). O zi feerică, o zi de vacanţă, muzici, mese şi dansuri, step şi french can-can, plajă, şi, la sfârşit, arestarea capului familiei, un colonel-erou, fost „tovarăş de luptă al tovarăşului Stalin". Familia nu ştie nimic, şi îl conduce, euforică, la maşina neagră, care îl „ridică" pentru ultimul drum." (Eugenia Vodă, *Planeta cinema*, p. 140) Nikita Mihalkov: „Filmul meu este dedicat victimelor, tuturor care au fost arşi de soarele înşelător al revoluţiei".

[222] Multe din gesturile, replicile şi chiar costumele lor (vezi tricoul cu dungi de mariner al lui Alexei) au fost apoi folosite în *Gară pentru doi*, unde joacă din nou împreună.

[223] În 1969, Fosse debuta ca regizor cu *Sweet Charity*, o adaptare după *Nopţile Cabiriei*.

[224] „Mă atrage lumea spectacolului pentru că pe ea o cunosc cel mai bine şi fac filme în care momentele muzicale se inserează organic în ceea ce se întâmplă pe ecran." (Bob Fosse)

[225] Universul său este presărat de teme şi obsesii: suferinţa bărbatului din pricina femeii şi necesitatea unei prietenii masculine, amestecul de sublim şi sordid, fantezia debordantă, obsesiile sexuale.

moment dat de Darren Aronofsky şi Lars von Trier[226]. În chiar această feerie de imagini stă „miezul" filmului, „zbenghiul" său. Crize existenţiale au mai fost aduse – mai sobru sau mai edulcorat – pe ecran, însă abia o dată cu Bob Fosse ele îşi găsesc o punere în pagină nu teatral-livrescă, ci autentic cinematografică – şi aici contribuie din plin, pe lângă distribuţia aleasă pe sprânceană, „vitrina luxoasă" a filmului: decoruri (Philip Rosenberg) şi costume (Albert Wolsky), coregrafie (Bob Fosse)[227], muzică şi orchestraţie (Ralph Burns), montaj (Alan Heim) – compartimente răsplătite cu numeroase premii[228].

Ce departe suntem de viziunea coregrafică a *musical*-urilor clasice (*Cântând în ploaie*, *Sunetul muzicii, My Fair Lady* etc.) şi în general de cinematograful epic, narativ în care contează „reprezentarea" (*ce* spune povestea), nu „discursul" (felul *cum* este ea spusă)!...[229] Iar dacă ar fi să găsim afinităţi (aproximative) între *All That Jazz* şi filmele româneşti, am putea numi *Actorul şi sălbaticii* de Manole Marcus sau epilogul din *Pas în doi*, inspirat construit de regizor (Dan Piţa), directorul de imagine (Marian Stanciu) şi compozitor (Adrian Enescu)[230].

## ***O lacrimă de fată*** **(Iosif Demian, 1980)**
## **Un *happening* elaborat**

Într-un sat, o fată frumoasă şi deţinătoare a unui secret, moare. Accident? Sinucidere? Crimă? Mai mulţi suspecţi, o serie de confruntări (dezbateri de natură etică, analize), un anchetator neobişnuit (Dorel Vişan) şi o serie personaje pitoreşti interpretate fie de actori cvasi-necunoscuţi, dar foarte „în rol" (George Negoescu, Dragoş Pâslaru, Luiza Orosz), fie de neprofesionişti[231]. Dar mai cu seamă o investigare a unei anumite colectivităţi sociale şi o

---

[226] Dacă ne-au plăcut experimentele „suprarealiste"din *Dansând cu noaptea* (secvenţele color în care protagonista cântă şi dansează, eliberându-se dintr-o existenţă monotonă) sau Recviem pentru un vis (întrepătrunderea spaţiului „real" cu cel „imaginar" în secvenţele în care apare Ellen Burstyn, dar şi folosirea repetată a cadrului în care apare un ochi uman cu pupila dilatată, ce devine unul din leit motivele filmului) – ambele lansate în anul 2000 – poate ar trebui să recunoaştem „gheara leului" de acolo în pecetea stilistică purtând marca Bob Fosse.

[227] „Trepidante până la sufocare şi acute până la ţipăt, dansurile acestui film devin idei existenţiale, la o înaltă cotă metaforică. Dacă *All That Jazz* este un „musical" – şi este! – iată-l atingând cele mai înalte praguri umane şi estetice." (Nina Cassian, *Magazin Estival „Cinema" 1981*, p. 157)

[228] „Deşi, cum am văzut în atâtea rânduri, membrii Academiei şi-au dat întotdeauna votul filmelor dedicate lumii spectacolului, de astă dată cutremuraţi, contrariaţi de atâta crud adevăr, refuză să recunoască unui supershow dreptul la valenţele tragice şi acordă lui *All That Jazz* doar premiile pentru montaj, decor, costume, când i s-ar fi cuvenit de departe marele premiu. Ce dovadă mai elocventă că Fosse făcuse portretul real al lumii spectacolului şi nu doar caricatura sa?" (Adina Darian, *Mirajul Statuetei de Aur*, p. 285)

[229] La Bob Fosse prezenţa momentelor de musical este (aşa cum se întâmpla şi în *Cabaret*) întotdeauna justificată dramaturgic. Personajele cântă şi dansează fie atunci când au repetiţii (sau avanpremiere) „pe bune" (în secvenţele: *On Broadway, Take Off With Us, Everything Old Is New Again* sau *South Mt. Sinai Parade*), fie atunci când evoluează „suprarealist", doar în imaginaţia bântuită de halucinaţii a personajului principal – regizorul-coregraf Joe Gideon, interpretat de Roy Scheider (*Who'S Sorry Now, After You've Gone, Some of These Days, There'll Be Some Changes Made*, sau în antologica secvenţă finală: *Bye-Bye, Life*).

[230] Personajul lui Claudiu Bleonţ iese zdrobit dintr-o situaţie fără de ieşire (un clandestin ménage à trois), eşuând la capătul unui coridor dintr-un cămin de nefamilişti – „un tunel luminat feeric, înconjurat de întuneric, ca un altar al nefiinţei, ca un culoar carnavalesc spre altă lume" (Eugenia Vodă). Pe măsură ce camera se depărtează de personaj, „altarul nefiinţei feeric luminat" ne trimite la imaginile de final din *All That Jazz*, ce suprind întâlnirea iminentă a coregrafului perfecţionist ce trăia on the edge („to be on the wire is life; the rest is waiting") cu Moartea-Mireasă (Jessica Lange).

[231] Interpreţii „de la faţa locului", aleşi nu doar „pe post de figuraţie", sunt „apariţii importante în dramaturgia filmului" şi, alături de actorii profesionişti, „devin martori şi participanţi la o redescoperire de mare autenticitate, de mare interes etic: la propria lor redescoperire" (D.R. Popescu, *Cinema*, 9, 1981).

regândire (deloc ilustrativă şi artizanală, ci folosind mijloacele specifice filmului) a poveştii de tip *policier*. Un rol important îl ocupă, sub raport stilistic, hazardul, elementele aleatorii. Dar în *O lacrimă de fată* aşa-zisul *happening* este elaborat, construit în cele mai mici detalii, circumscris unei structuri logice bine închegate[232].

*O lacrimă de fată* rămâne în conştiinţa cinefililor ca un moment valoric izolat în producţia de filme româneşti din jumătatea a doua a secolului XX. Efortul autorilor săi principali – regizorul Iosif Demian, aici şi operator[233] (alături de Constantin Chelba), scenaristul Petre Sălcudeanu – se îndreaptă vizibil spre conturarea unei fizionomii specifice a cinematografiei româneşti. Saltul calitativ înregistrat atunci se datora unei sume de „direcţii şi factori", între se cuvine a cita profesionalizarea şi „intelectualizarea" cinematografiei din România. Stau mărturie filme ca: *Moara cu noroc, Viaţa nu iartă, Pădurea spânzuraţilor, Nunta de piatră, Duhul aurului, Meandre, 100 lei* şi în special acele opusuri din anii 70-80, *Reconstituirea, Cursa, Probă de microfon*[234]*, Croaziera, Stop-cadru la masă, Secvenţe*, mai înrudite cu sensibilitatea regizorului şi apetitul său pentru *ciné vérité*, pentru un cinema direct ce pare să parodieze discret estetismul cultivat de Iosif Demian în filme de vârf ale deceniului şapte, la care participase doar ca director de imagine (*Apa ca un bivol negru, Nunta de piatră, Duhul aurului, Zidul*).

Într-un peisaj cinematografic adesea cenuşiu, în care domină „depersonalizarea limbajului şi a caracterelor", se remarcă grija realizatorilor pentru „firesc şi prospeţime, particularitate şi culoare" (Alice Mănoiu). Interpretările neprofesioniştilor din *O lacrimă de fată* sunt cu adevărat senzaţionale. De asemenea, felul în care se reflectă realitatea vieţii de la ţară (în a cărei investigaţie nu încape loc pentru simulări, contrafaceri şi cosmetizări de ocazie) este unic în întreaga producţie cinematografică postbelică. Poate doar *Casa dintre câmpuri*[235] (în regia lui Alexandru Tatos) să îi stea pe aproape.

## ***Pe lacul auriu*** **(Mark Rydell, 1981)**
## **O altă rugă pentru părinţi**

---

[232] „Autorul introduce în imagine şi în naraţiune instrumentul acestei arte a investigaţiei, aparatul de filmat însuşi, din care face un personaj, cum au procedat şi Lucian Pintilie în *Reconstituirea*, şi Mircea Daneliuc în *Proba de microfon*, ridicându-l însă la rangul de partener-povestitor" (Valerian Sava, *Cinema*, noiembrie, 1980).

[233] Decupajul lui Iosif Demian „se manifestă printr-o plasticitate aparte care distruge cursivitatea aparentă a povestirii, dându-i în schimb alta, interioară şi cu mult mai profundă" (Petre Sălcudeanu, *Cinema*, decembrie, 1979). Demian trece de la „rafinamentul studiat al unei imagini decorativ-hieratice la subtilitatea încadraturilor şi compoziţiilor în maniera ciné vérité sau cinema-direct", realizând o „discretă parodie a estetismului cultivat anterior", ca „director al fotografiei" (Valerian Sava, *Cinema*, noiembrie, 1980), în *Apa ca un bivol negru, Nunta de piatră, Duhul aurului, Zidul*.

[234] „Pe măsură ce filmul se derula, mă surprindeam repetând în gând: „Asta e cinema!" Da. Este acel mod de a gândi o poveste care îl situează pe cineast dincolo de simpla fotografiere a unor cadre mai mult sau mai puţin imitând realitatea, şi presărând apoi metrajul peliculei cu replici, uneori atât de convenţionale, de neaderente, nici la situaţie, şi nici la oameni, încât ar putea fi spuse pur şi simplu din off. Filmul lui Daneliuc este cinema, tocmai pentru că reuşeşte să treacă pragul de care se împiedică atâţia, acela al fotografierii unor obiecte dispuse într-un cadru şi al unor oameni care forfotesc între aceste obiecte, spunând nişe vorbe, toate acestea reflectând – s-ar crede – un univers uman. Arta lui Mircea Daneliuc constă tocmai din a privi universul cotidian nu în exterioritatea lui, ci înăuntrul său, în încercarea de a străpunge acea carapace a aparenţelor, spre a descrie universuri psihologice la personaje – adică la oameni." (Mircea Alexandrescu) „Acest film de comportament, şi nu de analiză, ca Reconstituirea, are enormul merit de a se suprapune realităţii şi de a o descrie altfel decât doresc autorităţile ca ea să fie. Filmul rupe cu realităţile mitificate, modelate de minciună, dar fără o foarte puternică dorinţă de a polemiza; el consideră că exactitatea constituie o critică suficientă." (Pierre Véroneau)

[235] „Breşa făcută de filmul lui Tatos în propaganda care viza viaţa satului este lărgită în forţă. Acum un sat în treg, în frunte cu preşedintele C.A.P., se dovedeşte capabil de înşelăciune şi furt. În premieră absolută, oamenii Partidului nu intrevin salvator – dimpotrivă, muşamalizează totul." (Cristian Tudor Popescu, *Filmul surd în România mută*, p. 263-264).

Punct ochit, punct lovit avea să fie filmul – vai, apăsat sentimental – *Pe lacul auriu*. Aproape 30 de ani am evitat constant să-l văd, ori de câte ori am avut prilejul. L-am bănuit de tratarea dulceagă, melodramatică a temei (conflictul dintre generaţii). Clişeele hollywoodiene (muzica melancolică şi, pe alocuri, dinamică a lui Dave Grusin; imaginea apăsat pastelată a lui Billy Williams) n-aveau cum să nu fie puse-n pagină, însă filmul acesta este salvat de trei vedete (Katharine Hepburn, Henry Fonda şi Jane Fonda) şi un actor care, la vremea aceea, se afla între două *hit*-uri[236]: Dabney Coleman.

*Pe lacul auriu* este un film necesar despre îmbătrânirea *ireversibilă* a unor oameni care au fost mereu tineri la spirit şi care, bineînţeles, n-au crezut că bătrâneţea va fi atât de insuportabilă. Cei doi bătrânei încă mai au chef de poante şi fac haz de necaz[237] pe refrenul „Bătrâneţe, haine grele". Tandreţea lor (jucată de doi mari actori, recompensaţi pentru aceste roluri cu câte un *Oscar* pentru interpretare) e dezarmantă.

Norman şi Ethel sunt doi oameni care au îmbătrânit frumos, aşadar – etimologic – doi „călugări"[238]. În familia lor există însă o relaţie nelămurită, aceea dintre tată şi fiică. Şi această tensiune nu-i dă pace tatălui octogenar – mai ursuz acum, mai cârcotaş – să treacă la cele veşnice. Conştiinţa nu-l lasă în pace, îi rosteşte cu glas tare numele fiicei sale (o femeie divorţată, ajunsă la 40 de ani, pe punctul de a începe o „partidă bună" cu un dentist) atunci când e singur cu sine. Când sunt împreună se tachinează şi se ironizează reciproc. Şi – deşi n-are curajul să recunoască – vrea împăcare. Cea care va „năşi" această împăcare va fi mama (un fel de Miss Ellie din *Dallas*, dar jucată realist, cu inteligenţă). Ea o va trezi la realitate pe fiica supărată de-o viaţă pe un tată autoritar şi zeflemitor. Îi va spune că viaţa merge înainte, că – fără excepţii – *fiecare om* are neîmpăcările sale, traumele şi frustrările sale. Dar viaţa merge înainte şi nu merită chinul de a te lega la nesfârşit de ceea ce *a fost*: „Nu crezi că fiecare om priveşte spre copilărie cu sentimente de regret şi amărăciune? Eşti un om în toată firea acum. N-ai obosit de toată ranchiuna asta? Nu o lăsa să-ţi distrugă viaţa, draga mea. Viaţa merge mai departe, Chels. Te sfătuiesc să ţii pasul cu ea". Fiica nu se lasă îmbunată cu una-cu două. Pretinde că tatăl ei e egoist, indiferent, că nu l-a simţit prieten niciodată. De-aia nici nu-i poate spune „tată", ci Norman. Lovitura finală, din partea mamei (dată însă cu tact şi cu egală iubire pentru soţ şi fiică): „Chels, Norman are 80 de ani. Are palpitaţii la inimă şi probleme grave cu memoria. Când anume te aştepţi să începă această prietenie dintre voi?"

Cu alte cuvinte: e mult prea târziu pentru justiţia cerută de orgoliile noastre rănite. E vremea ca *noi* (fiii şi fiicele părinţilor care, „enigmatici şi cuminţi, plini de boli şi suferinţi", se întorc în pământ) să încetăm a mai aştepta ca *ei* (taţii risipitori şi mamele risipitoare) să se întoarcă la copiii lor cu cenuşă-n cap. Acesta e, poate, chiar mesajul filmului: timpul, de la un moment dat, nu mai are răbdare; soarele poate apune de-acum în orice clipă şi ar fi păcat să rămânem închistaţi şi ţâfnoşi până-n pânzele albe. Împăcarea se produce fără surle şi trâmbiţe. Şi fără sentimentalisme. Fiica reuşeşte să rostească – pentru întâia oară – cuvântul „tată", după care pleacă la casa ei.[239]

---

[236] Cu un an înainte, *De la 9 la 5* (alături de Jane Fonda, Dorothy Parton şi Lilly Tomlin) şi, un an mai târziu, *Tootsie* (alături de Dustin Hoffman).

[237] „Niciodată bătrâneţea nu a fost pe ecran mai plină de viaţă şi mai frumoasă. Hollywoodul i-a adus o prea îndreptăţită reverenţă reuşind să repare o eroare de neînţeles, absenţa din palmaresul Oscarului a unuia din monştrii sacri ai filmului american. Realizând o performanţă rară prin acest film, încununat de glorie, Henry Fonda părăsea scena vieţii după câteva luni" (Adina Darian, *Mirajul Statuetei de Aur*, p. 303).

[238] Etimologia cuvântului călugăr (*kalos, geron*) spre asta ne trimite, călugărul fiind un „bătrân frumos".

[239] Nu ştim nici măcar dacă este o împăcare adevărată, dacă se vor mai vedea vreodată şi dacă ea va veni să-şi viziteze mai des părinţii tot mai neputincioşi, aşa cum, după încheierea ostilităţilor, a promis. Alta e însă miza filmului: prin mărturisirea cea mereu amânată, cei doi (tată şi fiică) au scăpat de o inimă (g)rea (şi temătoare), dobândind fiecare – cu o putere şi-un curaj mai presus de fire – o inimă nouă, mai îngăduitoare.

## *Concurs* (Dan Piţa, 1982)
## O „scară spre desăvârşire”

În 1981 intra în producţie filmul *Concurs*, un proiect mai vechi al regizorului Dan Piţa, gândit încă de când era student, la sfârşitul anilor şaizeci. Pe atunci se numea *Pădurea*, căci este vorba despre o echipă de funcţionari ai unei întreprinderi ce participă, în ziua lor liberă, la un concurs de orientare turistică într-o pădure.

În *Concurs* Piţa reia tema „binelui” şi „răului” (a „noului” şi „vechiului”) într-un apolog ce marchează o culme în creaţia regizorului şi un moment de referinţă în cinematografia românească. Concepţia despre om ca având drept ţel în lume slujirea celorlalţi – abuziv folosită în nenumărate filme propagandistice din perioada „realismului socialist” – a fost înnobilată, în *Concurs*, de valenţe duhovniceşti pe care un iscusit comentator precum Nicolae Steinhardt le-a elogiat entuziast[240].

Premiera filmului a avut loc la puţin timp după ce a ieşit pe ecrane *Călăuza* lui Tarkovski, iar comparaţiile nu au întârziat să apară. Filmul lui Piţa nu e, însă, o încercare epigonică de a imita mecanic o capodoperă. Este un film „de autor” (scenariul este semnat tot de Dan Piţa) ce atestă o profundă originalitate a concepţiei regizorale, bine filtrat şi procesat prin sensibilitatea celui care l-a gândit şi regizat. Ce-i drept, un anume mister sporeşte şi în *Concurs*, ca în *Călăuza*, taina poveştii.

„Mesianismul” din filmul lui Piţa este mai degrabă unul „laic” (dar nu profan!), aşa cum au arătat unii comentatori oportunişti la vremea premierei[241]. Conotaţiile hristice – punctate şi descifrate cu vădită încântare de Nicolae Steinhardt în articolul său – nu sunt, nici ele, puţine la număr[242]. „Filmul începe şi se sfârşeşte într-o atmosferă de mister – scria Eva Sârbu[243] – dar misterul nu e decât învelişul unui trup cu realitatea ascunsă, un înveliş viu, mişcător, reactiv care-şi îndeplineşte funcţia de înveliş invers, adică în loc să protejeze, descoperă acea realitate, o lasă goală, o nuditate dizgraţioasă, impudică şi dezarmant banală – realitatea unui grup mărunt, la propriu şi la figurat: nouă albi, nu negri mititei care, rămaşi doar opt, îl iau pe Puşti drept al nouălea, pentru că aşa cere regulamentul”. Astfel, Puştiul „cel bun” (Claudiu Bleonţ) ajunge „călăuza” grupului întru găsirea semnelor de pe traseu (prilej de recital actoricesc pentru Ştefan Iordache, Gheorghe Dinică, Marin Moraru, Valentin Uritescu, Adriana Şchipu, Cătălina Murgea, Theodor Danetti, Irina Mazanitis), iar concursul de orientare turistică devine treptat „un concurs de orientare etică, morală” (Dan Piţa). Asemenea Călăuzei din filmul lui Tarkovski, nici Puştiul lui Piţa nu reuşeşte să-i scape pe membrii echipei – mereu „puşi pe şotii, pe intrigi, pe vrajbe şi invidii, pe încăierări, denunţuri, lăcomii şi mizerabile pofte, pe rivalităţi şi referate” – din „găinăriile, răutăţile şi neroziile sub călăuzirea unui şef netrebnic şi guguman” (Nicolae Steinhardt) în care sunt afundaţi. Nu reuşeşte – oricât s-ar strădui – să-i înţelepţească, să-i „orienteze”[244]. Nu izbuteşte să-i trezească din nepăsare, să-i smulgă din gropile unde înşişi se aruncă ori cad prosteşte după ce,

---

[240] Vezi articolul „Fiul echipei” din *Critică la persoana întâi*.

[241] În cartea sa, *Lumea modernă şi cinematograful*, Grid Modorcea vedea în personajul Puştiului prototipul „omului nou” din societatea comunistă.

[242] La polul opus paradigmei propuse de Steinhardt (care aprecia, în filmul lui Piţa, „contactul cu tragicul şi sublimul mai ales pe firul comediei bufe, al farsei fără înconjur, într-o continuă şi piperată atmosferă de mustărie, de bâlci, de pişicherlâc”), se află interpretarea „pragmatică”, „politică”, în răspăr, a lui Cristian Tudor Popescu. Acesta crede că filmul lui Piţa este „demonstrativ”, „cutreierat de simboale tarkovskistoide”, „un exemplu de ratare artistică în încercarea de a face un film antipropagandă cu mijloacele propagandei” („Băgarea în simboale” – *Filmul surd în România mută*, p. 265).

[243] În revista *Cinema*, nr. 11 din 1982.

[244] „Orientarea – observă Nicolae Steinhardt – este un cuvânt esenţial, deoarece aceasta este însăşi înţelepciunea vieţii (şi rostul ei): a şti să te orientezi cât mai judicios spre a nu ţi-o risipi şi a nu pierde putinţa (şi prilejul, unic) să te izbăveşti din toate primejdiile şi capcanele ei. Busola! A nu o rătăci, cum se petrec lucrurile cu echipa concurentă de-a lungul mersului ei prin misterioasa pădure, simbol al vremelnicii noastre curse prin timp.”

plini de nădejde, pentru alţii le-au săpat. „Iar la urmă – avea să constate Steinhardt cu evidente trimiteri biblice – el care numai bine le-a făcut, jertfindu-şi constant interesul şi mândria de om, este uitat cu totul şi abandonat. După producerea Marii Explozii la ieşirea din pădure (următor căreia nu se mai poate face nimic şi regretele-s inutile, untdelemnul s-a consumat, uşile s-au închis, mirele a intrat în sala de ospăţ) Puştiul se iveşte din colbul ce umple zarea, lăsând în urmă doar nişte pânze albe, nişte fanioane de ghidare foarte asemenea unor giulgiuri. Descifrarea tragediei la capătul atâtor şotii, năzbâtii şi dandanale ia astfel aspect de şoc, de act transformatoriu, de metanoie (cum ar veni)".

Puştiul este cel ce descoperă şi femeia răstâgnită la orizontală (şi abandonată după ce fusese violată de nişte derbedei), iar spaţiul – avea să observe criticul Constantin Pivniceru – „este cutremurat de explozii convenţionale apocaliptice sugerând treziri de conştiinţă". Pretutindeni se aşterne atunci o „lumină orbitoare, purificatoare", care „topeşte contururi şi diluează culori". Lumina, adaugă Pivniceru, „se metamorfozează cu acompaniamente somptuoase de orgă electronică[245], în abur, un nor alb al unei binefăcătoare iluzii". Un alt critic de film, Eugenia Vodă, considera filmul lui Piţa „o parabolă a inconştienţei care naşte, iată, şi caricaturi de monştri. Jocul de adâncime între satiră şi mister, între naturalist şi fantastic, e surprinzător de expresiv la nivelul imaginii – fiind vorba de un operator la debut: Vlad Păunescu."

În cazul *Concursului* se verifică pe deplin crezul regizorului care, la vremea aceea, declara: „Mă apropii de un subiect în măsura în care mă trimite spre o zonă superioară a permanenţei umane. Caut întotdeauna o proiecţie a obişnuitului, a firescului, a realului în ceva, să-i spunem, divin; caut nucleul de esenţial, de durabil, de dumnezeiesc, în jurul căruia e plăsmuită fiinţa noastră, viaţa, moartea, dragostea, frica, ura; îmi place să descopăr în personaje posibile arhetipuri, mă fascinează să descifrez în adâncurile poveştii un contur mitic."

## ***Gară pentru doi*** **(Eldar Riazanov, 1982)**
## **De-a râsu'-plânsu'**

*Gară pentru doi* este o savuroasă comedie romantică (dublată de o demascatoare satiră socială) despre disponibilitatea sufletească a unor oameni singuri pe care întâmplarea (oare?) îi face să se cunoască în răstimpul a două zile, între două trenuri. Produs în studiourile sovietice în anii imediat anteriori Perestroicăi, filmul lui Eldar Riazanov a fost un fel de *blockbuster* nu doar în fosta URSS (peste 36 milioane de spectatori), ci şi în România.

Melodramă? Desigur, însă executată inteligent, cu fineţe şi măiestrie. Fără Liudmila Gurcenko[246] (*Ma-ma*, *Cinci seri, Siberiada*) această satiră socială (cu accente nu neorealiste,

---

[245] Despre componenta sonoră a *Concursului*, Eva Sârbu avea să scrie: „Impecabilă coloana sonoră: un univers neliniştitor de sunete stranii, de zgomote familiare, urlete, foşnete, şoapte, în care se insinuează, amplificandu-l, muzica lui Adrian Enescu, de o extremă fineţe, lucrată, prelucrată, filtrată, „jucată", de la dangăt de clopot în dungă la sunet majestuos de orgă, de la armonia desăvârşită a melodiei la exasperarea ei şi înapoi la armonie, într-o mişcare neobosită spre perfecţiune, o muzică pe care aproape n-o percepi cu urechea, ci o primeşti, o dată cu imaginea, ca o miraculoasă componentă a ei." Răzvan Popovici remarca, în 1984, că filmul românesc recuperează pentru muzică locul important pe care îl merită: „În *Concurs*, al lui Dan Piţa, muzica lui Adrian Enescu, prin spaţialitatea conferită de instrumentele electronice şi tipologia scriiturii, prin lipsa frazării sau a temelor propriu-zise şi transformarea în vibraţie, în halo, din care misterul este un element esenţial, a fost gândită ca o muzică a parabolei, şi nu ca o adecvare la condiţiile concrete ale acţiunii. Ea se împlineşte, ca sens, prin legătura cu personajul simbolic al Puştiului, culminând, concluizv, în cadrul final inundat treptat de o lumină orbitoare, care şterge toate contururile concrete." (*Magazin Estival Cinema 1984*, p. 129)

[246] „Numai ea, cu darul de a transforma orice sirop în tărie, cu faţa pe care citeşti, paradoxal, în acelaşi moment, atâta oboseala şi atâta tinereţe, atâta elan şi atâta uzură, numai ea putea fi această chelnăriţă oarecare de la restaurantul gării, de care se îndrăgosteşte în tranzit, dar nu în trecere, un bărbat deosebit (care are „o meserie în care nu minte"; şi care e meseria în care puteţi să nu minţiţi? îl întreabă ea), un pianist, a cărui soţie, iat-o, anunţă calm „timpul probabil" la televizor, cu toate că

fruste, ci luminos-tandre) e de neimaginat. În gara, ce serveşte ca spaţiu al acţiunii, vedem, în contrapunct cu pianistul naiv şi principial (Oleg Başilaşvili), bişniţari (Nikita Mihalkov şi Nona Mordiukova), beţivani, hoţi şi chelneriţe care „ciupesc" din meniul clienţilor pentru folosul personal. În „plan secund": fundalul sonor cu anunţurile prin megafoane şi vânzoleala personajelor episodice.

Povestea ajunge nu numai până în Siberia, ci şi la finalul (tot siberan) din *Crimă şi pedeapsă*. Asemenea personajelor dostoievskiene, chelnăriţa şi pianistul nu se sperie de anii de detenţie care-i vor despărţi, pentru că sunt doi oameni care *s-au întâlnit*. Ştiu că „viaţa cea nouă" nu se capătă de pomană, ci trebuie răscumpărată cu preţ mare, plătită cu îndelung eroism. Finalul este deschis. Romanţa *Gării pentru doi* este străbătută deopotrivă de tristeţe, umor şi – în ton cu melodia de la final[247] (al cărei refren este: „Joacă totul pe o singură carte şi schimbă-ţi viaţa / Cine n-a pierdut niciodată, niciodată nu va câştiga!") – optimism.

## ***Sfârşitul nopţii*** **(Mircea Veroiu, 1983)**
## **Puterea bunătăţii**

Un procuror sufletist (Mircea Diaconu[248]) e pe urmele unui presupus infractor (Gheorghe Visu[249]) pe care toate probele îl acuză. A călcat un copil pe zebră, iar victima a decedat. Dar procurorul empatizează cu cel pe care îl poate trimite foarte uşor la pârnaie. Simte că omul din faţa lui este nevinovat. Intuieşte (foarte exact, de altfel) disperarea din sufletul acelui vatman (venit, ca şi el, de undeva de la ţară, încă neobişnuit cu oraşul) pe care este decis să-l salveze. Numai că între timp, din disperare, acesta va accepta ajutorul interlopului Giany (Cornel Patrichi), care îi cere (promiţându-i că-l scapă de pârnaie) să fure un clasor de timbre scumpe din casa unui bătrânel colecţionar.

O studentă emancipată (Simona Măicănescu), renunţă la procurorul pe care-l curta pentru că „la cât munceşte e lefter şi n-are nici maşină". S-a săturat să-l tot aştepte, iar el să fie mereu dedicat serviciului. Aşa că i-l cedează colegei ei de cameră (Mariana Buruiană), o ingenuă. „E al tău, dacă tu crezi că merită..." Ingenua crede, chiar foarte tare. Cea care s-a descotorosit de procuror mai spune: „Nu merită nimeni, ascultă-mă pe mine. Hai c-am plecat şi eu la o altă întâlnire. S-a făcut târziu şi nici pe mine nimeni n-o să mă aştepte să vin la nesfârşit." Replica ingenuei: „Şi tu crezi că merită?" „Ce?" spune cocheta. „Să te-ntâlneşti cu cineva care ştii că nu te va aştepta să vii, la nesfârşit..." Schimbul de replici se petrece în holul unui cămin studenţesc. Pe geam se poate vedea, la un moment dat, o maşină străină din care iese un bărbat cu înfăţişare de arab, care ia pe după umeri o studentă ce pare foarte dornică să ajungă în maşina străinului. O secvenţă-blitz ca un indiciu pentru un mod de viaţă. Altul decât cel în care cred ingenua şi procurorul. Imaginea (operator: Doru Mitran; scenograf: Andrei Both) înregistrează străzi transformate în şantier, compresoare şi tractoare printre care se strecoară trecătorii, cămine de nefamilişti întunecoase şi mai degrabă neprimitoare – o mică simfonie a unui mare oraş.

Personajul lui Mircea Diaconu acţionează asemenea binecunoscutului comisar cu sensibilităţi din filmele Nicolaescului şi ajunge cu cinci minute mai repede la locul faptei. Vatmanul, care nu mai apucă să spargă casa filatelistului, se sperie şi o ia la goană pe străzile centrale ale Bucureştiului. Procurorul, secondat de un miliţian, după el. Până când, la un colţ de stradă, vatmanului se întâmplă să îi sară-n faţă unui şofer, izbindu-se din plin de parbrizul maşinii acestuia. Atunci, procurorul îl ia în braţe pe accidentat într-o maşină oprită pe loc de miliţian şi, pentru câteva clipe, scena aduce a Pietà. „Cum s-a-ntâmplat, dom'le, cum s-a-

---

tocmai omorâse un om într-un accident de automobil, şi el „ia totul asupra lui", şi ispăşeşte, şi povestea creşte, se ramifică (ajunge până în Siberia), liberă, fără teama de melodramă" (Eugenia Vodă).

[247] Compozitor şi textier: Andrei Petrov.

[248] Rolul e croit după tiparele comisarului apolitic, jucat de acelaşi Mircea Diaconu, din *Actorul şi sălbaticii*.

[249] Visu joacă un neadaptat, un candid, ca în *Faleze de nisip*.

ntâmplat?" întreabă şoferul care se îndreaptă acum spre spital. „Cum să se-ntâmple, ca de obicei… El i-a ieşit în faţă, ăla a frânat. Brusc." Şi auzim deodată vocea vatmanului, în timp ce-i vedem chipul încremenit din braţele salvatorului său: „Mi-a sărit în faţă şi-atunci am frânat. Brusc." Erau vorbele pe care, la anchetă, le spusese procurorului. Pentru prima data, filmul devine (ca şi în ultimele secvenţe din *Andrei Rubliov*) color.

Noaptea – aievea – s-a terminat. Procurorul se plimbă pe malul unui lac, alături de vatman, iar pe cer soarele dă să răsară. Nu-şi spun nimic, dar – pe fondul unor sugestive sonorităţi elegiace de Adrian Enescu (autorul muzicii din film) – auzim în continuare câteva replici din timpul anchetei: „Aici în dosar scrie că te-ai născut la Tănăşeşti." „Da, acolo am şi crescut. Acu' doi ani am plecat de-acasă." „Şi, mai făceaţi baie în iazul ăla cu salcia strâmbă-n mijloc?" – vrea să ştie procurorul care, se pare, e de prin părţile acelea. „Nu, a secat de mult. Ne duceam tocmai în vale, la pod." „Îţi dai seama că dacă eram cu un an-doi mai tânăr mergeam la pescuit împreună?" „Dacă vrei te duc eu la un loc pe care-l ştiu numai eu." „Hai mă, hai!" încuviinţează procurorul[250]. Acesta este „sfârşitul nopţii" care, vorba cântecului, „nu-i aici". E dincolo de oglindă...

*Sfârşitul nopţii* nu este nici dinamic (la fel ca filmele poliţiste de gen), şi nici sec (aşa cum se filmează acum). Are poezie. Şi, pentru că a fost realizat în România de la începutul anilor 80, operează cu selecţii, cu sugestii. Cuvintele sunt selectate, mai ales atunci când le rosteşte un peşte (Cornel Patrichi), una din „fetiţele" sale (Magda Catone) sau un miliţian (Petre Tanasievici). Operaţia de „periere" lexicală este executată cu fineţe şi inteligenţă regizorală. Rezultatul nu este o exprimare banală sau pretenţioasă, ci elaborat-nuanţată.

## ***Nostalgia* (Andrei Tarkovski 1983)**
## **Omilie despre criza artei moderne**

Am descoperit integrala Tarkovski graţie televiziunii iugoslave, spre care erau orientate antenele televizoarelor la mine în urbe, înainte de 1990. În ziua morţii lui Andrei Tarkovski (29 decembrie 1986), Televiziunea Belgrad a organizat o masă rotundă la care au participat importanţi critici de film iugoslavi. S-a vorbit despre viaţa şi opera lui Tarkovski, apoi s-a prezentat *Nostalgia*. Acest proiect (primul realizat de Tarkovski în occident) oglindeşte cu violenţă starea de spirit a regizorului, eliberându-i lumea interioară cu o profunzime fără precedent. Personajul principal este om profund înstrăinat de lume şi de el însuşi, un om ce nu poate găsi echilibrul între realitate şi idealul spre care se îndreaptă. Nostalgia sa e provocată nu doar de faptul că trăieşte – asemenea regizorului, în ultimii ani de viaţă – departe de ţară, ci mai cu seamă de aspiraţiile sale pentru o existenţă deplină.

*Nostalgia* este şi o meditaţie pe tema crizei din arta modernă, care „a luat-o pe un alt drum". Nu mai contează acum aspiraţia către un ideal, căutarea unui sens în viaţă, ci afirmarea valorii individului ca entitate autonomă. Artistul nu mai este „un slujitor al unei idei măreţe, al unui ideal comun, gata oricând să-şi răscumpere înmiit darul cu care a fost înzestrat". Arta nu mai este o *omilie*, o expresie a ceea ce are omul mai bun în fiinţa sa:

---

[250] A fost sau nu real schimbul de replici din epilog? Dar ce înseamnă până la urmă „real"? Un lucru e sigur. Secvenţa de final din *Sfârşitul nopţii* prefigurează într-un chip profetic ceea ce avea să se întâmple cu regizorul Mircea Veroiu 15 ani mai târziu. Pe patul de moarte, asemenea procurorului milostiv, a fost şi el ocrotit şi îngrijit de bunul său prieten din copilărie, Gelu Netea. Acestuia, Veroiu avea să-i spună, atunci când i s-a propus să se mărturisească: „Lasă-le încolo de ritualuri. Cu barba pe care o ai acum îmi poţi fi duhovnic. Ba chiar te numesc părintele Zosima. Niciunui alt părinte nu i-aş fi mărturisit mai multe decât ţi-am mărturisit ţie. Plus că e pe gratis…" (vezi cartea Silviei Kerim, Mircea Veroiu – *Ultima vară a tinereţii*). Marele său prieten de-o viaţă i-a rămas credincios până la capăt. În dimineaţa zilei de 26 decembrie 1997, la ora 9, i-a pus mâna pe piept, i-a simţit în podul palmei ultima bătaie de inimă şi i-a aprins lumânarea creştinească.. „Despre fumul de la Crematoriu – adaugă „părintele Zosima" – nu vreau să spun nimic. N-a fost nici un fum. A fost un curcubeu ce s-a ridicat deasupra unui suflet. Sufletul prietenului meu. Ca o obsesie a Prieteniei. Temă care pe Mircea l-a obsedat toată viaţa. În toate filmele sale. În toate amintirile mele."

nădejde, credinţă, dragoste, frumuseţe, rugăciune. De aceea omul modern, extrem de suspicios faţă de ideea de jertfă (chiar dacă exprimarea de sine presupune obligatoriu o formă de sacrificiu) şi bombardat din toate părţile de clişeele diferitelor genuri, manifestă o sensibilitate (şi o dependenţă) excesivă faţă de surogatele artistice. Domenico şi Andrei (personajele principale în *Nostalgia*) îşi asumă însă jertfa de sine la propriu.

## ***Timpul călătoriilor*** **(Andrei Tarkovski, Tonino Guerra, 1983)**
## **În căutarea casei pierdute**

Pentru cei familiarizaţi cu *Nostalgia* lui Tarkovski, materialul scris, filmat, montat şi interpretat de regizor împreună cu Tonino Guerra este un *bonus* de zile mari. *Timpul călătoriilor* este un film-poem cu mişcări de aparat lente, decoruri, sunete şi încadraturi ce amintesc de universul tarkovskian (dar şi de Antonioni). Dialogul dintre cei doi cineaşti trimite la universul preocupărilor tarkovskiene, aşa cum avea să fie sintetizat în volumul *Sculpting in Time* (o adevărată *ars poetica*): rolul şi responsabilitatea artistului, filmul ca vehicul spre desăvârşire, identificarea artistului cu omul, a operei de artă cu viaţa, cinematograful comercial ș.a.m.d..

La început, Guerra îi citeşte lui Tarkovski un poem pe care i-l şi dedică. Tema versurilor este casa înţeleasă ca spaţiu taboric, al „pogorârii duhului”:

*nu ştiu ce e o casă*
*e un palton?*
*sau o umbrelă atunci când plouă?*
*am umplut-o cu sticle, boarfe, răţuşte de lemn*
*perdele, ventilatoare*
*se pare că nu vreau s-o părăsesc niciodată*
*înseamnă că e o cuşcă*
*în care eşti închis*
*dacă treci pe lângă ea*
*chiar şi o pasăre ca tine,*
*murdară de zăpadă*
*dar ceea ce ne-am spus unul altuia*
*e atât de uşor*
*că nu poate fi ţinut înăuntru*

Chiar înainte de începerea filmărilor la *Nostalgia* Tonino Guerra (autorul scenariului) i-a prezentat lui Tarkovski o serie de posibile locaţii naturale, din diferite colţuri ale Italiei, pentru a alege cadrul potrivit cu atmosfera filmului şi psihologia personajului principal. Barocul sofisticat şi bizar al mozaicului „ecumenist” din care este alcătuit pavimentul basilicii Sfintei Cruci din Lecce nu-l impresionează. Nu este amăgit de explicaţiile unui prelat catolic – un erudit – care susţine că „toate culturile – indiană, persană, egipteană, mesopotamiană, scandinavă, elenistică, platoniciană şi augustiniană, biblică şi bretonă – sunt reprezentate în acest copac care ocupă întregul paviment al sălii”. Prelatul continuă: „Pentru că în toate culturile este ceva adevărat, ca omul să se îmbogăţească fără a-şi trăda propriile credinţe religioase şi politice. Fiinţa umană se hrăneşte din alte culturi, într-un mod deschis. Acest concept a fost reafirmat de Conciliul Vatican II, dar el se regăseşte aici, fiind un concept biblic.” Nici pledoaria „ecumenistă” şi nici „prea frumoasele” locuri „de vacanţă” pe unde îl plimbă Guerra nu l-au încântat pe Tarkovski. L-a fascinat însă Bagno Vignoni pentru bogăţia expresivităţii sale: „Mă interesează să sugerez o călătorie în adâncurile sufletului omenesc, nu să surprind exotismul unei arhitecturi care se înalţă.”

Guerra îl provoacă pe autorul *Călăuzei* să răspundă unor întrebări adresate de cinefili sau cineaşti. Astfel, Tarkovski vorbeşte despre cei pe care îi consideră cei mari regizori de film. Dovjenko, care „a făcut minuni în anii aceia”, este pomenit pentru cinematograful său poetic. La Bresson îl atrage „ascetismul şi simplitatea absolută”. De la Antonioni îi place cel mai mult *Aventura*, unde „nu se întâmplă nimic”, iar acţiunea este condiţionată de atmosfera

întregului film. Pe Fellini îl iubeşte pentru „bunătatea cu care îşi priveşte personajele şi pe noi, spectatorii", pentru umanismul său şi tonul intim al creaţiei sale, pentru barocul, exuberanţa şi frumuseţea sa. La Mizoguchi remarcă „eleganţa, nobleţea şi simplitatea". Pe Vigo îl consideră „părintele cinematografului modern" şi adaugă: „Nimeni nu a mers mai departe de el." Admiră enorm şi „gândirea paradoxală şi poetică" a lui Paradjanov, precum şi enorma sa libertate de exprimare artistică. În fine, Bergman încheie lista regizorilor enumeraţi. Îi vede filmele mereu şi întotdeauna înainte de a începe un nou film, vizionează un film de-al lui Bergman. Pe regizorii tineri Tarkovski îi sfătuieşte să nu separe munca de viaţă, să nu îşi exploateze profesia, să fie responsabili, să ştie că filmul este o artă serioasă şi cere sacrificii. În vremurile noastre, mai spune el, e uşor să filmezi şi să editezi un film: „Toţi cred că fac filme." Şi totuşi, artistul trebuie să slujească artei sale, iar nu invers.

Despre genul S.F. Tarkovski afirmă tranşant: „Nu am fost nici pasionat de el şi nici nu am dorit să evadez, prin el, din realitate." De altfel, *Solaris* i se pare filmul său cel mai slab, tocmai pentru că nu a reuşit să elimine cu totul elementul S.F. din scenariu (în *Călăuza* avea să reuşească). Genurile cinematografice, în general, indică spre *show business*, spre cinematograful de bâlci unde arta nu mai are ce căuta.

O ultimă secvenţă cu Tarkovski ni-l prezintă pe regizor pe veranda casei lui Guerra, în faţa unui geam cu gratii. Ajunsese, în sfârşit, dincolo de gratiile „Cortinei de Fier" şi în scurtă vreme avea să anunţe, printr-o conferinţă de presă, decizia de a nu se mai întoarce în URSS.

## ***La capătul liniei*** **(Dinu Tănase, 1983)**
### Un nou început

Analizând filmele stagiunii 1982-1983 (în care au fost lansate, între altele: *Concurs, Secvenţe*[251]*, Ochi de urs*), criticul Nicolae Ulieru situa *La capătul liniei* în fruntea plutonului „datorită unor calităţi strict filmice (acţiune închegată, ritm, portrete bine conturate, cotă înaltă a interpretării, putere de sugestie a imaginii), cât şi idealului constructiv pe care-l promovează – cu francheţe, nu cu ostentaţie".

Doi foşti puşcăriaşi (Mircea Albulescu şi Dan Condurache) iau viaţa de la capăt într-un oraş unde nu-i ştie nimeni. Acolo, „la capăt de linie" întâlnesc o chelneriţă (Ioana Crăciunescu) dornică şi ea de un nou început. Povestea din *La capătul liniei* trimite, involuntar, la realismul sobru şi economic din *Sperietoarea* lui Jerry Scatzberg şi *Alice nu mai locuieşte aici* de Martin Scorsese. Sau, şi mai bine, la *Cursa* – debutul în cinema al lui Mircea Daneliuc. Nu doar pentru că personajul principal – „unghiul de vedere al filmului" – este jucat de acelaşi actor (Mircea Albulescu). Nu doar pentru tandemul format între un tânăr zănatic şi un altul, mai vârstnic – sever, calm şi sobru. Sau pentru personajul feminin transfigurat de tresărirea încercării disperate de crede că se mai poate schimba ceva în viaţa ei. Filmul lui Dinu Tănase poate reprezenta „un început către filmul de cameră, filmul psihologic modern în trei personaje", dar şi „o experienţă ce nu-şi mai are unde duce mai departe formula onorată în chip fericit" (Alice Mănoiu). Peste ani, „noul cinema românesc" de după anul 2000 avea să preia – cu mai mult sau mai puţin aplomb – tensiunea relaţiilor din *Reconstituirea, La capătul liniei, O lacrimă de fată* sau *Proba de microfon*[252] în filme care – brut, minimalist şi frust – redau „firescul de pe stradă"[253].

---

[251] Considerat capodopera lui Tatos, tripticul *Secvenţe* surprinde atât prin formă (înscriindu-se în zona realismului din *Reconstituirea, Cursa, Proba de microfon, Croaziera*), cât şi prin noutatea temei (condiţia cineastului – actor, regizor, operator etc. – în România anilor 80).

[252] *Proba de microfon* izbuteşte o inspirată adecvare a formei la conţinut. Primul film „de autor" al lui Mircea Daneliuc (scenarist, regizor, interpret principal) „capătă aerul unei vaste anchete cu deschidere dublă: spre sursa de inspiraţie şi spre actul artistic; o anchetă care nu mai are ca ferment zelul unei reporterie TV, ci luciditatea necruţătoare a regizorului" (Eva Sârbu, *Cinema*, IV, 1980).

[253] „Noul val" din cinematografia românească, atunci când nu stârneşte reacţii de entuziasm necondiţionat, e primit cu multe rezerve. Actori care au apucat şi alte „valuri" sunt circumspecţi: „Nu-i o soluţie. Şi nu cred în răutatea vizavi de înaintaşii lor, indiferent cât de bătrâni am fi. Nu cred că

Conceput ca o „comandă socială” pe tema reintegrării în societate a unor foşti deţinuţi, *La capătul liniei* este, mai ales, un film despre prietenie, solidaritate şi omenie. Despre nevoia omului de om. Şi despre dragoste. Premizele scenariului sunt melodramatice, însă viziunea regizorală a renunţat la poncifele *melo* preferând *drama* şi detaliul neorealist (imagine: Doru Mitran), foarte în răspăr cu dogma realismului socialist.

## ***Imposibila iubire*** **(Constantin Vaeni, 1984)**
## Alchimia iubirii cu acid sulfuric

Una din temele filmului *Imposibila iubire* este întâlnirea cu „ceasul cel mare”, cu clipa ce ne schimbă şi pecetluieşte destinul. Suntem la sfârşitul anilor 50, în plină „eră a ticăloşilor”, într-o vreme când „nulităţile cresc”, iar capetele luminate ale ţării (de la vlădică până la opincă) treceau dintr-o puşcărie într-alta.

Un tânăr ucenic-vopsitor de turle de biserici, Călin Surupăceanu (Şerban Ionescu) îl întâlneşte pe inginerul-constructor Dan (Amza Pellea). Acesta are nevoie de tineri entuziaşti pe noul şantier din „creierii munţilor”, unde lucrează. Astfel, Călin porneşte în necunoscut împreună cu inginerul care-i va deveni treptat mentor şi...intrus – dar cu bună credinţă – în propria-i viaţă, fiindcă va face din el „instalator de înaltă tensiune, linior, zburător”. Bate primul ţăruş la temelia unui oraş nou – un oraş, simbolic, fără nume, o posibilă sinecdocă (parte pentru întreg) a noilor aşezări urbane ridicate cu „elan muncitoresc” după 1944.

Fidel romanului inspirator, filmul lui Vaeni surprinde un fel de repetiţie inversată a legendei Meşterului Manole. Dacă din sacrificarea Anei şi din sinuciderea Meşterului se înalţă şi se întemeiază „pentru pomenire” o biserică înaltă şi curată, în oraşul din film, deşi clădit prin sacrificii[254], jertfa dă roade inverse. Astfel, mica aglomeraţie urbană devine un fel de bâlci al derizoriului, unde hărnicia şi competenţa (premize ale unui trai prosper, într-o lume normală) sunt înlocuite cu „aparenţele devotamentului”: carnetul de partid, clevetirirea, turnătoria etc.

Pornit – asemenea tuturor cetăţilor „noii orânduiri” – dintr-o acerbă sete de egalitate, oraşul *Imposibilei iubiri* dezvoltă în acelaşi timp o nestăpânită sete de ascensiune socială. Parvenitul prin excelenţă este Achim (Petre Nicolae), ajuns dintr-un ţăran desculţ un intrigant activist de partid. O evoluţie spectaculoasă, în trepte mari, cunoaşte şi Maria (Tora Vasilescu). Ţărancă, aproape o sălbăticiune, vândută ca un animal, pe băutură, iar apoi – datorită lui Călin, „Pygmalion”-ul ei fără voie – muncitoare pe un şantier şi laborantă, Maria îşi construieşte un ideal din Călin. Gata să piardă tot, salvează ceea ce ştie (şi a aflat aceasta plătind un preţ greu) că este cel mai important pentru ea: demnitatea.

Amestec insolit de alb-negru şi color[255], imaginea lui Anghel Deca surprinde realităţi needulcorate (dar nici îngroşate de apăsate tuşe grotesc-sordide, specifice multor producţii româneşti de după 1989) ale „obsedantului deceniu”. „Colorul – explica directorul de imagine, Anghel Deca – subliniază în intenţia noastră momentele de maximă intensitate, jaloane în biografia personajului.” Sensibilă este şi muzica (de factură simfonică, prelucrând teme populare) Corneliei Tăutu.

---

soluţia e să pui aparatul pe trepied şi să laşi actorul să vorbească o jumătate de oră.” – susţine actorul Valentin Teodosiu, pentru care premiile din străinătate (nu puţine) obţinute de filmele româneşti în primul deceniu al mileniului trei sunt „de conjunctură, cum sunt toate premiile: ai avut şansa, l-ai luat”. Regizorii tineri, crede Teodosiu, sunt „prea duri” când afirmă „De la noi începe...”: „Nu-i aşa, a început de mult şi a început bine. Nu poţi să faci un film într-o cameră. Noi stăm, suferim, plângem, ameninţăm, ne batem, jucăm, dar dacă subiectul nu e...” (interviu în *Adevărul*, 3 martie, 2012).

[254] Inginerul Dan va intra la închisoare „pentru nimic” (şi în vremurile acelea „pentru nimic” se primeau cinci ani de puşcărie), iar Călin va salva, altruist, un necunoscut de la moarte chiar cu riscul vieţii.

[255] În cinematografia românească a acelor ani, şi alţi regizori – Alexa Visarion, în *Năpasta* sau Mircea Veroiu, în *Sfârşitul nopţii* – experimentau combinaţiile lor de alb-negru şi color.

Nu atât o imposibilă poveste de dragoste este filmul lui Constantin Vaeni, cât un film-poem despre puţinătatea iubirii (îngăduinţei) într-o societate în care oraşele nu se clădesc pentru oameni, ci pentru oraşe. Şi totuşi, chiar şi acolo, se mai întâlnesc oaze de prietenie, de iubire, de înţelepciune. Călin, inginerul Dan, doamna Sorana (Irina Petrescu), Nuţi (Valeria Sitaru), amicul Costică (Valentin Teodosiu) sunt personaje ce ştiu că nimic nu se poate clădi pe ură. Ele trăiesc oarecum atemporal, necontaminate de „duhul vremurilor noi" care învaţă alchimia iubirii cu acid sulfuric.

## ***Pas în doi*** **(Dan Piţa, 1985)**
## **Uzina – personaj dramatic**

Amical îmbrâncit (printr-un SMS) de un confrate cinefil, ajung să revăd la TV – în episoade întrerupte de calupuri publicitare – unul din filmele care mi-a pecetluit adolescenţa: *Pas în doi*. Cercetând pagina de web a postului de televiziune care l-a programat, citesc scurtul comentariu (semnat: Aurelian) pe marginea acestui film: „m-am uitat la acest film pentru că am vrut să reascult pasaje din coloanele sonore făcute de Adrian Enescu... dar filmul ăsta e... ca o civilizaţie dispărută".

Două lucruri rezultă (vorba lui Moromete) din cele scrise de Aurelian. Mai întâi, un indiciu asupra unui adevărat *brand* în materie de muzică de film, la noi (în anii '70-'80 mai ales): Adrian Enescu[256]. Mai întâlnim apoi, în comentariul lui Aurelian, sintagma „civilizaţie pierdută" şi, departe de a-mi trezi conotaţii peiorative, această expresie caracterizează, cred, cât se poate de expresiv acea zonă autentică a cinematografului românesc (dar nu numai) care îşi face din ce în ce mai greu loc în programele televiziunilor şi, foarte rar, pe marile ecrane (în cinematecile care au supravieţuit, eventual). În anul premierei, criticul de film Mircea Alexandrescu observa că în *Pas în doi* Dan Piţa reuşise să construiască o arhitectură de proporţiile unei catedrale (semnul unei incontestabile civilizaţii) pe dimensiunile unei cutii de chibrituri[257]. În acest sens, da, *Pas în doi este* asemenea unei „civilizaţii pierdute". Nu atât pentru că marca civilizaţiei socialiste (fundalul poveştii din film), azi desuetă, se regăseşte din ce în ce mai anevoios în „noua ordine socio-politică" de după 1990, cât mai ales datorită unui limbaj cinematografic elaborat, studiat, bogat în sugestii.

Într-un an în care – vezi cazul arhitectului Gheorghe Ursu (Babu) – în închisorile româneşti se mai murea violent pentru „deţinere ilegală de valută" şi pentru diverse alte crime fantasmagorice, Dan Piţa aduce pe ecran – pentru întâia oară în filmul românesc – uzina *ca personaj*, nu un simplu decor gen „natură moartă". Personajele din Pas în doi – majoritatea din „mediul muncitoresc" (strungari, maiştri, şefi de secţie, magazioneri, vopsitori, politruci parveniţi) – trăiesc ceva foarte fierbinte: se îndrăgostesc, se urăsc, se ciocnesc pentru a-şi lămuri unul altuia adevărurile pe care le vedeau, le trăiau şi le înţelegeau în felul lor. Şi mai ales nu rostesc replici ca papagalii. Cu doar cinci ani înainte de „liberalizarea" vorbirii în filmul românesc, auzim dialoguri veridice, replici care „se leagă". Cuvintele puse în gura personajelor sunt atât de minuţios selectate (şi, paradoxal, senzaţia de spontaneitate nu este compromisă), încât izbutesc să trimită spre tot atâtea poveşti.

În condiţiile actualei invazii de producţii de tip stas (declamative, explicite, moralizatoare), dar şi a aglomerării de producţii „minimaliste" aflate acum „pe val", limbajul

---

[256] Muzica sa variată, pentru tipologii variate, izbutea să fie (cum se întâmpla în puţine alte cazuri, în filmele româneşti) un „personaj dramatic". Şi în acest film al lui Dan Piţa, coloana sonoră (muzica originală plus inserturile din oratoriul *Creaţiunea* de Joseph Haydn, dar şi conglomeratul de zgomote, frânturi din temele muzicale principale din film) este vie, amplă, provocatoare. Nu puţini sunt cei care, bucurându-se atunci (la premiera din 1985, dar şi după aceea) de *Pas în doi*, au remarcat forţa de sugestie a elementului sonor, fericit îmbinat cu cel vizual (şi, rara avis, cu dialoguri credibile).

[257] Pentru Cristian Tudor Popescu, această „cutie de chibrituri" este „ţarc propagandistic" unde – în ciuda muzicii, imaginii, montajului şi decorurilor excelente – se află uitat scenariul „comunistoid", „adormit" al filmului (vezi *Filmul surd în România mută*, p. 2390-240).

cinematografic nuanţat, folosit de Piţa în *Pas în doi* (dar şi în *Concurs, Faleze de nisip, Dreptate în lanţuri*), este semnul unei „civilizaţii dispărute”.

## ***Sacrifciul* (Andrei Tarkovski, 1986)**
## **Obsesii escatologice**

*Sacrificiul* este filmul-testament al lui Tarkovski, care – lucru rarisim în cariera unui cineast – încununează fericit o filmografie unitară valoric (cele şapte filme de lung metraj plus mediu-metrajul de debut alcătuiesc o rară, dacă nu chiar unică filmografie de capodopere).

Tema principală este căutarea unor repere spirituale, într-un cadru geografico-temporal foarte asemenea cu acel *waste land* construit de regizor în *Călăuza*. Bântuit de înfricoşătoare viziuni escatologice – următor unui anunţ radio ce prevesteşte sfârşitul iminent al lumii – este şi sufletul lui Alexander (personajul principal). *Sacrificiul* (realizat după un mai vechi proiect al regizorului, *Vrăjitoarea*) aduce în discuţie problema – pentru mulţi desuetă – a sacrificiului de sine. Cine este pregătit să sacrifice totul pentru ca lumea să fie salvată? Cel care, în ochii lumii, pare nebun. Pentru că s-a retras de pe scenă în plină glorie, pentru că încă mai aşteaptă ceva de la viaţă, pentru că încă trăieşte cu nostalgia vremurilor în care frumuseţea icoanelor bizantine (simple şi totodată profunde) era un reper estetic, pentru că dă ascultare poştaşului ce-i spune că va salva lumea de la dezastru dacă se duce la Maria – una din servitoare (înzestrată, zice-se, cu puteri miraculoase) – şi va petrece noaptea la ea. În fine, pentru că, a doua zi, dă foc casei sale aşa cum stingher promisese zeului în ajun. Pentru toate acestea ajunge la ospiciu, fiindcă – nu-i aşa? – nebunul este individul a cărui nebunie nu se acordă cu nebunia celor mulţi.

Filmul nu se termină însă aici. Dumnezeul din filmele lui Tarkovski nu este – ca şi la Bergman – un zeu care tace. Astfel, în epilog îl revedem pe micuţul Tommy (băiatul lui Alexander) opintindu-se să care două găleţi cu apă pentru a uda – aşa cum îi spusese tatăl său – copacul fără viaţă. După ce a făcut ascultare, îl vedem odihnindu-se, la orizontală, sub acel copac, dar privind acum încrezător spre ramurile lui goale. Pentru întâia oară Tommy vorbeşte: „La început a fost Cuvântul.” Urmează întrebarea celui care – necuvântător o vreme (datorită unei operaţii la gât care-l împiedică să vorbească), dar ascultându-şi mereu părintele, doreşte să înţeleagă, să se lămurească asupra tainelor lumii: „De ce e aşa, tată?”. Un *travelling* vertical ne pune faţă-n faţă cu coroana desfrunzită – deocamdată – a unui copac, în timp ce acordurile lui Bach ne însoţesc spre ultima fotogramă, pe care este tipărită o dedicaţie: „Cu încredere, fiului meu. Andrei Tarkovski”[258].

## ***Iisus din Montreal* (Denis Arcand, 1989)**
## **O privire critică asupra societăţii moderne**

De la bun început trebuie precizat că *Iisus din Montreal* (asemenea capodoperei lui Pasolini, *Evanghelia după Matei*) evită în chip inteligent orice aer didacticist, moralizator. „Filmul meu – declara regizorul Denis Arcand – vorbeşte despre toate subiectele inevitabile ale zilei: despre Big Bang şi despre formula Coca-Colei, despre monologul lui Hamlet şi despre fascism.” Şi, am putea adăuga, despre limitele libertăţii artistice, despre loialitate şi

---

[258] „*Sacrificiul* poate fi înţeles, chiar dacă mai degrabă în treacăt, ca un refuz al cinematografului comercial practicat de dragul lui însuşi. Mult mai important, însă, mi se pare faptul că filmul meu nu ia poziţie pentru sau contra vreunui fenomen particular al modului de gândire şi viaţă modern, am vrut mai degrabă să dezvelesc pe de-a întregul caracterul problematic şi să ating izvoarele astupate ale existenţei noastre. Imaginile, impresiile vizuale, o pot face mai bine decât cuvintele, mai ales în timpul nostru în care cuvântul şi-a pierdut dimensiunea lui incantatorie, şi-a pierdut rolul său magic. Cuvintele degenerează din ce în ce mai mult în vorbărie goală, ele nu mai semnifică nimic – aceasta e experienţa lui Alexander. Suntem sufocaţi de informaţii, dar mesajele esenţiale, mesajele cele mai importante care ne-ar putea schimba viaţa, nu mai ajung până la noi.” (Andrei Tarkovski – „Despre filmul meu Sacrificiul”, în *Transilvania 1-2*, p. 182)

perseverenţa investită în aflarea idealului – teme prezente şi în alte filme ale regizorului: *Declinul imperiului american, Invaziile barbare* ş.a..

Undeva la o biserică romano-catolică din Montréal preotul se gândeşte să „modernizeze" şi să aducă „la zi" montarea Patimilor lui Iisus care – de peste 30 de ani – se joacă tot mai anchilozat în parcul de pe colinele bisericii. „Filmul" noii puneri în scenă – mult prea îndrăzneaţă pentru gustul comisionarilor prelaţi – are însă numeroase ecouri evanghelice. Lectura originală (şi radicală) a texteor evanghelice atrage mulţi spectatori, dar şi interdicţia spectacolului din partea consiliului parohial, în timp ce vieţile actorilor încep să reflecte treptat drama Patimilor: hotărârea de a le monta şi alegerea actorilor reflectă chemarea apostolilor de către Iisus; scandalul declanşat de întreruperea spectacolului (interzis la a treia reprezentaţie) aminteşte – prin tragicul, dar şi fericitul final *noir* – de răstâgnire şi înviere; cina actorilor după triumful primei reprezentaţii este o preînchipuire a împărtăşaniei; distrugerea furioasă a studioului de televiziune în care, printr-un cinic *sexploitation*, se înregistrau reclame este o imagine a alungării negustorilor din templu, iar propunerea avocatului – într-o discuţie ce are loc la ultimul etaj al unui zgârie-nori – de a-l transforma pe actorul care-l interpretează pe Iisus într-un *superstar* ce ar avea lumea la picioare este o replică la ispitirea din deşert.

Filmul lui Denis Arcand, admirabil jucat, impresionant filmat, ilustrat muzical[259] şi regizat cu multă imaginaţie, este o „capodoperă plină de inteligenţă, umor şi emoţie, un film pasionant prin reinterpretarea Evangheliei, dar şi prin privirea critica asupra societatii moderne" (Laurent Aknin), o încercare originală ce-şi propune să prezinte ce s-ar întâmpla dacă spiritul lui Iisus ar fi printre noi în aceste vremuri ultramaterialiste.

## ***Secretul armei…secrete*** **(Alexandru Tatos, 1989)**
### O lume nebună, nebună, nebună

„Continuăm să trăim în anormalitate, într-un coşmar care nu se mai termină..." se poate citi în memoriile lui Alexandru Tatos, într-o însemnare din 1989. *Secretul armei...secrete* este, în cheie parodică, filmul „coşmarului care nu se mai termină".

Regizor de o verificată seriozitate, cu o respectată filmografie „de autor" (*Mere roşii, Rătăcire, Casa dintre câmpuri, Duios Anastasia trecea, Secvenţe, Fructe de pădure, Întunecare*), Alexandru Tatos abordează aici *commedia dell'arte* în cheie cinematografică. Rezultatul: un modern basm burlesc ce persiflează ticuri ale prezentului. Ironia savuroasă a privirii regizorale[260] conduce filmul, pe calea comicului buf, spre o satiră muşcătoare a prostiei omeneşti, a rutinei devenite normalitate.

Originalitatea armei secrete din titlu constă în faptul că trage … îndărăt, principalii combatanţi distrugându-şi propriile oşti („aluzie – se întreabă retoric Eugenia Vodă, în *Cinema şi nimic altceva* – la victoria socialismului *împotriva* întregului popor?"). Originalitatea acestui film cu un pronunţat mesaj anti-totalitar se regăseşte în inedita sinteză postmodernă psiho-socio-umană (dinspre tradiţie, realitate şi anticipaţie) a unei lumi nebune, nebune, nebune...

## ***Oedipus Wrecks*** **(Woody Allen, 1990)**
### Altă mamă, alt fiu

[259] S-au folosit: aria „Quando Corpus Morietur" din opera *Stabat Mater* de Pergolesi, cântecul popular bulgăresc „Prituriţe Planinata", alături de segmente de muzică originală compusă de Jean-Marie Benoît, François Dompierre, Yves Laferrière.

[260] Filmul abundă în trimiteri culturale, semne teatrale, anacronisme, texte şi subtexte amuzante.

Tema segmentului *Oedipus Wrecks*[261] este relaţia mamă-fiu. Într-un fel ce ţine de însuşi *brand*-ul său stilistic, Allen râde – ca de obicei – de lucrurile serioase, mărturisind în cheie comică despre prezenţa nemuritoare a Mamei.

Sheldon (Allen) este asociat într-o firmă de avocatură şi toate i-ar merge bine dacă ar putea să-i dea de capăt relaţiei sale cu … maică-sa (Mae Questel[262], nu are nici un nume în film, pentru că este însăşi Mama – cu majusculă). Cicăleala ei pare fără leac şi îl obsedează până şi-n vis[263], când – ca şofer al maşinii de pompe funebre – o conduce pe ultimul drum. Visul se transformă-n coşmar: „Dacă ai de gând să fii obraznic, nu merg niciunde!" – îi auzim vocea din coşciugul *de luxe*. Ascultându-i „spovedania", psihiatrul său îi ghiceşte imediat gândurile: „Vrei într-adevăr să scapi de ea, nu-i aşa?" Într-adevăr, micuţul Sheldon e agitat şi timorat pentru că urmează să i-o prezinte mamei pe noua lui prietenă, Lisa (Mia Farrow), cu care ar vrea să se însoare. Lisa are însă trei copii dintr-o căsătorie anterioară. Sheldon se teme că va fi – iar – criticat, umilit, exasperat de o mamă cicălitoare care, la cei cincizeci de ani ai lui, îl consideră tot un copil. Degeaba îi spune doctorul să-şi păstreze umorul, el continuă să se streseze. „O iubesc – îi spune psihiatrului – dar aş vrea, nu ştiu cum, să dispară din viaţa mea…"

Cum Oscar Wilde a ştiut ce-a făcut când s-a jucat cu paradoxurile lui lexicale, unul din ele fiind: „Dumnezeu ne pedepseşte în două feluri: atunci când nu ne îndeplineşte dorinţele şi atunci când ni le îndeplineşte", iată că-ntr-o bună zi merg toţi şapte la circ. Dintre toţi spectatorii, marele scamator o alege pe această băbuţă nostimă să intre în lada fermecată în care el urmează să înfigă vreo zece săbii de oţel, ca s-o – glumeşte el – gâdile mortal („tickle to death"). Nu scăpăm ocazia de a vedea faţa, deodată înseninată, a lui Sheldon atunci când săbiile străpung lada şi, crede el, pe maică-sa. Dar – stupoare – la sfârşitul numărului de succes, ia-o pe mama de unde nu-i. Uimire, enervare şi, în cele din urmă, relaxare. Totul (inclusiv viaţa lui amoroasă cu Lisa) pare să-şi intre, în sfârşit, în matcă. „Şi a dispărut aşa…fără urme" – îi va spune, profund uşurat, psihiatrului.

Minunea însă nu durează mult, astfel că lui Sheldon i se pregăteşte ceva. A doua zi, pe când se află într-un butic, aude zarvă mare pe stradă. Ce se întâmplă? Mulţime de oameni, trecători obişnuiţi, privesc în sus, spre cerul albastru. De acolo, mama lui Sheldon (prin nişte efecte speciale, ocupă aproape întreg cerul) le povesteşte – mereu nemulţumită – despre fiul ei. Astfel, întreaga metropolă află că Sheldon făcea pipi în pat, că era roşcat în copilărie (iar acum cheleşte), că şi-a schimbat numele de evreu în Mills, iar acum „e pe cale să pună mâna pe el una cu trei copii" ş.a.m.d. „Aşa face şi fiică-mea: nu mă ascultă deloc. Copiii din ziua de azi cred că le ştiu pe toate!" – i se alătură o afro-americană zdupeşă cu alură de gospodină.

De bună seamă, această „apariţie" este filmată şi larg mediatizată de jurnaliştii în căutare de senzaţional, însă – comentează ironic Allen – după o săptămână, bizara prezenţă celestă s-a banalizat şi newyorkezii au început să o trateze drept o ciudăţenie (încă una) din aiurita şi aiuritoarea viaţă modernă. Dar Lisa cedează psihic şi nu mai suportă să audă cum, din cer, mama lui Sheldon o face-ntr-una *kurva*. Adică, îi transcrie Sheldon din aramaică, târfă.

Părăsit de Lisa, Sheldon apelează tot la psihiatru şi drept răspuns i se recomandă să încerce să investigheze fenomenele oculte. Şi uite-aşa, raţionalistul convins face ascultare şi o cunoaşte pe Treva (Julie Kavner) – o tânără „vrăjitoare" ce se foloseşte de practici magice primitive, exotice (ridiculizate de Allen) pentru a-i ajuta pe nevrotici. După câteva tentative eşuate de iniţiere în ocultism, Sheldon se îndrăgosteşte de cea care încerca să-l vindece de *spleen*. Împreună merg în apartamentul său din Manhattan. Sheldon dă fuga pe balcon să-i spună mamei cocoţate acolo sus în cer, că şi-a găsit o altă fată. Când să se întoarcă înapoi în

---

[261] Filmul este scris, regizat şi interpretat de Woody Allen (director de imagine: Sven Nykvist) şi, alături de alte două segmente regizate de Martin Scorsese şi Francis Ford Coppola, face parte din tripticul Povestiri din New York.

[262] Vocea lui Betty Boop şi a lui Olive Oyl din cunoscutele desene animate de Walt Disney.

[263] De unde şi titlul, care implică starea de epuizare nervoasă, de nelinişte şi nervozitate.

casă – surpriză! – o găseşte pe maică-sa alături de ocultista „răspopită” acum, căci s-a lăsat de „ocultism”), cu albumul de fotografii în braţe.

Cercul se închide: aceeaşi cicăleală, aceleaşi poveşti despre părul lui roşcat, despre chelire etc. Dar guraliva şi cârcotaşa lui mamă o acceptă pe Treva de noră, drept care filmul se poate îndrepta sigur către un final fericit. Cu un stop-cadru pe fiul care – cu un zâmbet resemnat în colţul gurii, semn că a început să deprindă simţul umorului – îşi îmbrăţişează cu privirea mama şi posibila nevastă.

## ***Jocuri de culise*** **(Robert Altman, 1992)**
## **Vox populi**

Secvenţa-uvertură din *Jocuri de culise* este un omagiu auto-ironic – adus de cel care regizase cândva *M.A.S.H.*, *McCabe & Mrs. Miller* sau *Nashville* – cadrelor lungi din filmul lui Orson Welles, *Stigmatul răului*. Printr-un *travelling* de aproape zece minute pătrundem în lumea unui studio de la Hollywood, unde cei numiţi „players” (producătorii executivi la cele mai înalte nivele) sunt surprinşi în diferite conversaţii de afaceri, mai toate având ca subiect prezentarea de rezumate ale unor scenarii de film (sinopsisuri)[264].

Comedie neagră cu false accente poliţiste, filmul lui Altman este totodată şi o satiră feroce la adresa unui Hollywood dominat de rapacitate, aroganţă şi goană după putere[265]. „În această *terapie de grup* care, scria Alain Bouzy, va exorciza poate tot răul de care suferă Babilonul celei de-a şaptea arte, Altman, plimbă pe sub nasul protipendadei Hollywoodului – cu ferocitate, dar fără ostentaţie – o oglindă măritoare, în care staruri şi producători[266] sunt reduşi la stadiul de măşti malefice şi groteşti”.

Un tânăr şi ambiţios producător hollywoodian, Griffin Mill (Robbins), este, în repetate rânduri, ameninţat de un scenarist (ce va rămâne, până în secvenţa de final, anonim) căruia i-a respins scenariul. Conflictul se curmă prin uciderea accidentală a unui alt scenarist (autorul presupus al mesajelor de ameninţare cu moartea) de către producător, care îşi va gasi astfel fericirea (sugerată de un „happy end” parodic) alături de văduva acestuia (Gretta Scachi). Un *player* (jucător) este – în viziunea lui Robert Altman – cel care „îşi face un punct de glorie din a-i înşela pe cei din jur şi a falimenta un rival”[267].

Într-un anumit sens, filmul lui Altman este o cronică *behind the scenes* a drumului parcurs de o poveste cinematografică de la stadiul de idee (iniţial onestă, „necomercială”) până la „materializarea” ei, într-un *blockbuster* cu *star*-uri (un produs comercial, tipic american, încărcat de clişee), pe gustul milioanelor de spectatori care sunt aşteptaţi să dea banii pe bilet. Cinismul şi mistificarea sunt suverane, iar dictatura consumatorului pare să fi luat proporţii incontrolabile, astfel că *Jocuri de culise* este şi radiografia producerii unui *hit* şi, *largo sensu*, a tuturor *hit*-urilor fabricate de „uzina de vise” de la Hollywood. Nu realitatea

---

[264] „Credeţi că lumea politică americană şi lumea Hollywood-ului se aseamănă mult?” e întrebat regizorul, Robert Altman. Răspunsul: „Sunt complet identice!”.

[265] Este lumea „noului fascism” întrezărită de Pier Paolo Pasolini cu mai bine de 15 ani înainte: „Vechiul fascism îţi permitea să faci distincţii, chiar şi prin degenerarea retorică, în timp ce noul fascism – care este cu totul altceva – nu mai face nicio deosebire: el nu este umanisto-retoric, ci americano-pragmatic. Scopul său este reorganizarea şi omologarea brutal-totalitară a lumii.” Este vremea „noii puteri consumiste şi permisive” care „şi-a dus la limita extremă singura sacralitate posibilă: sacralitatea consumului ca rit şi, desigur, a mărfii ca fetiş. Nimic nu se mai opune la toate acestea. Noua putere nu mai are nici un interes, sau nici o nevoie, să mascheze prin religii, Idealuri şi altele asemenea ceea ce a demascat Marx.” (*Scrieri corsare*, p. 129)

[266] Printre alţii: Sydney Pollack, Peter Falk, Elliot Gould, Sally Kellerman, Malcom McDowell, Cher, Peter Falk, Angelica Houston, Nick Nolte, Lily Tomlin şi Bruce Willis.

[267] „Asta înseamnă pentru el a câştiga. E un joc pe viaţă şi pe moarte. De aceea filmul meu e amoral. De fiecare dată când Griffin câştigă o bătălie el iese din ea şi mai corupt decât era înainte. În acest joc al lui Tim Robbins, care e foarte subtil, se simte undeva în străfundurile personajului o luminiţă de cinste şi adevăr. Dar, cu fiecare victorie, această luminiţă păleşte tot mai mult. Iar la sfârşit, când iese învingător, ea dispare cu desăvârşire.” (Robert Altman)

adevărului artistic („o devastatoare tragedie *fără vedete*, în care cei nevinovaţi mor") – apărat la început de scenaristul din film – va prima, ci realitatea faptului că publicul suveran (atunci când este chemat, la previzionări, să aleagă deznodământul) votează varianta cu final fericit, preferând filmele ce, obligatoriu, au ca „ingrediente" principale ale succesului: vedetele, suspensul, umorul, violenţa, emoţia, speranţa, nuditatea, sexul, finalurile fericite. Mai ales finalurile fericite[268].

## ***Născuţi asasini*** **(Oliver Stone, 1994)**
### Variaţiuni pe aceeaşi ... teză

Într-o emisiune TVR[269], o vedetă TV – „Cârcotaşul" Şerban Huidu – consideră *Născuţi asasini* drept „cel mai bun film despre manipularea prin media (în speţă prin televiziune)"[270] şi povesteşte că şi-ar dori să-i poată răpi (un scenariu utopic, desigur) pe controversaţii nababi media autohtoni ai momentului. I-ar plăcea, spune el, să-i închidă apoi într-o încăpere şi să le proiecteze 24 de ore non-stop, fără a-i lăsa să doarmă, tulburătorul film al lui Oliver Stone. Abia atunci aceşti influenţi patroni de televiziune vor ajunge să înţeleagă „cât rău poate face televiziunea", care este pentru Huidu „cea mai puternică armă de distrugere în masă, mai puternică decât o bombă atomică". „Credeţi că ei nu înţeleg?" – îşi întreabă retoric invitatul amfitrioana emisiunii. Ravagiile produse de imaginile TV, explică el în continuare, sunt posibile atunci când 80% (şi nu 20%, cum se întâmplă, de pildă, în Germania) dintre oameni – cel mai adesea fără un minim simţ critic, fără discernământ – consideră televiziunea „singura sursă de relaxare".

*Născuţi asasini*, asemenea unui alt film extrem de controversat realizat cu aproape 25 de ani înainte (*Portocala mecanică*[271]) este victima revoltei sale împotriva societăţii, prostiei

---

[268] În *Bricabrac* (Ed. Humanitas, Bucureşti, 2003), Lucian Pintilie publică un scurt comentariu inspirat de filmul lui Robert Altman: „De acum înainte, Diavolul locuieşte în imagine. Asta e actuala lui adresă. Inutil să-l căutăm în altă parte. În fiecare casă de pe pământ, sau aproape, tronează un canal de dejecţie a imaginilor, mai cunoscut sub numele de televizor, care scuipă neîntrerupt o morală a Binelui triumfător. Televiziunea se află în mâinile a zeci de impostori, fabricanţi de seriale în care e celebrat triumful Binelui. … În condiţiile astea, cine să mai îndrăznească să vorbească despre triumful cotidian al Răului? De apoteoza imposturii? De încoronarea imbecilităţii, pe scurt despre sacralizarea mediocrităţii. Ce altceva este, într-adevăr, Diavolul, dacă nu triumful mediocrităţii?" Filmul lui Altman – „a cărui acţiune se situează – deloc întâmplător – în lumea care a devenit refugiul cel mai recent al Diavolului: lumea fabricanţilor de imagini" – propune, de peste ocean, o variaţiune pe o temă familiară lui Lucian Pintilie: o lume sub puterea unui „demon încremenit" şi „un happy end dinamitat care consacră triumful Răului".

[269] „Nocturne", realizator: Marina Constantinescu.

[270] Filmul lui Stone, arată David A. Cook în *The History of the Narrative Film* (pag 953-954), „manipulează publicul prin sunet şi imagine pentru a-l atrage de partea asasinilor". Ca arsenal, foloseşte o gamă largă de procedee de filmare (35 mm color, alb-negru, Super 8 şi video), la diverse viteze, beneficiază de numeroase efecte de animaţie realizate pe calculator şi este montat când asemenea unui video clip, când ca o „transmisiune în direct", fără nici măcar o singură continuitate de montaj pe toată durata proiecţiei. Regizorul crează astfel „un ritm frenetic al violenţei, de la început până la ultima fotogramă", implicându-şi spectatorii în „cea mai lascivă formă de voyeurism din mass media".

[271] *Portocala mecanică* este filmul cel mai controversat al anului 1971. Ignorat de palmaresul Oscarurilor din acel an (deşi fusese nominalizat pentru cel mai bun film, regie şi scenariu), filmul lui Kubrick are ca laitmotiv violenţa: „O violenţă născută, în societatea occidentală, numită „permisivă", adică pe de o parte prea îngăduitoare, pe de alta lipsită de un ideal apt să focalizeze energiile pozitive ale tinerei generaţii pentru care, spunea Burgess [autorul cărţii care a inspirat filmul – n.a.], nici legea, nici părinţii, nici biserica nu mai reprezentau o autoritate. O asemenea societate, incapabilă să ofere tineretului o perspectivă, nu putea decât să îndemne la distrugerea ei. Ca să-şi exemplifice observaţiile sociologice, Burgess prefigurează un viitor lugubru. Într-o Londră devastată de acte de violenţă, un tânăr, condamnat pentru crimă şi viol, este eliberat după ispăşirea pedepsei din închisoare. El constată însă că vremurile depăşiseră cu mult faptele sale. Ceea ce fusese o excepţie este acum un fapt curent.

şi „răutăţii omeneşti înnăscute”[272]. Ajunge să provoace, subliminal, tot violenţă, deşi – tezist şi nihilisto-nietzschean – o pune în cârca unei lumi bolnave[273]. O lume cinic şi iresponsabil manipulată de *mass media*. Cum ar veni, cine sapă groapa altuia ajunge să cadă în ea sau cine râde (ori face băşcălie de altul), acela este[274].

## ***Kolja*** **(Jan Sverak, 1996)**
## **Farmecul discret al cinematografului comercial**

În tradiţia unor regizori precum Miloš Forman, Jiři Menzel (dar fără tonurile lor grave) sau Giuseppe Tornatore (cel din *Cinema Paradiso*[275]), Jan Sverak izbuteşte în *Kolja* să fabrice – după reţeta hollywoodiană – o poveste ce are ca fundal evenimente politice cruciale (căderea Cortinei de Fier în Europa de Est), dar cu un substrat intens personal. *Kloja* este mai ales filmul unei treziri, al unei „umanizări”: în Praga anului 1988, un violoncelist urzuz (şi afemeiat) între două vârste – un burlac convins care-şi măsoară timpul în funeralii, fiind retrogradat şi mutat disciplinar de autorităţi de la filarmonică la un ansamblu ce cântă muzică funebră la crematoriu – se transformă peste noapte într-un devotat şi afectuos tată de ocazie al unui băieţel rus a cărui mamă, rusoaică a fugit în RFG.

Concesiile făcute cinematografului comercial prin apropierea de melodramă – băieţelul drăgălaş, prezentarea pitoresc-idilică a realităţilor comunismului, finalul fericit, viziunea superficială şi schematică asupra experienţelor care schimbă viaţa unui om – au fost repede amendate de acea parte a publicului ceh care nu a uitat de tradiţia şcolii cehe de film a anilor 60, 70, 80 – acele filme ce denotă o profundă înţelegere a naturii umane, o mult mai atentă nuanţare a situaţiilor de viaţă, o analiză imparţială („necomercială”) a sistemului social.

Totuşi, chiar dacă „petele comercialului” (farmecul discret al clişeelor, predilecţia spre *light entertaiment* în defavoarea meditaţiei, a tonurilor grave şi a unei viziuni „realiste”) sunt evidente, *Kolja* rămâne un film care „îţi merge la inimă”. La urma urmei, un film (asemenea oricărei opere de artă) ar trebui judecat în funcţie de ceea ce şi-a propus să prezinte, nu după ceea ce ne-ar place nouă să găsim pe ecran. Din această perspectivă, *Kolja* reprezintă o

---

Era o viziune elucubrantă a viitorului; dar a unui viitor cu şanse de a deveni prezent. „Un film pentru minţi bolnave”, scria indignat Leslie Halliwell. Dar când minţile încep să se îmbolnăvească şi să producă monştri, însemna că raţiunea nu mai este de mult trează. Trebuiau sau nu încurajate astfel de filme? Academia nu a vrut să dea Oscarul *Portocalei mecanice*, neacordarea premiului semnificând şi refuzul de a susţine asemenea perspective. Dar filmul nu era o simplă provocare, Stanley Kubrick, în calitate de scenarist şi regizor, dorea prin această altă odisee – de astă dată în microcosmosul reactivităţilor fiinţei ce şi-a pierdut umanitatea – să lanseze un avertisment societăţii în derivă, lipsită de simţul răspunderii. Efectul a fost mai degrabă un altul: *Portocala mecanică* a dat gir rentabilităţii violenţei şi a proliferat pe ecran noi şi noi monştri.” (Adina Darian, *Mirajul Statuetei de Aur*, p. 233)

[272] „Born Bad” („Născută rea”) este titlul unui cântec interpretat de personajul Mallory, în film.

[273] Oricât ar fi de sofisticat şi deştept construit la nivel de limbaj cinematografic, *Născuţi asasini* nu reuşeşte decât să tulbure, să provoace confuzie – atunci când nu instigă de-a dreptul la revoltă. Aşa cum s-a întâmplat în SUA cu puşcăriaşii care, după vizionarea filmului, au declanşat o stare de anarhie şi au comis acte de violenţă în închisori, sau cu asasinii care au afirmat că violenţa din filmul lui Oliver Stone i-a îndemnat să ucidă.

[274] Împlinind avant la lettre visul lui Şerban Huidu, „educatorii” belicosului Alex (Malcom McDowell) din *Portocala mecanică* l-au silit pe acest personaj rebel să vizioneze la nesfârşit (pe principiul „cui pe cui se scoate”) secvenţe de film în care, în felurite chipuri, este exprimată cruzimea omului faţă de om. Credeau că îl vor „umaniza” astfel. L-au făcut oare mai bun, au reuşit oare să-l „exorcizeze”, să-i „spele creierii” prin acest tratament? Nicidecum. Acest tip de „educatori” şi poliţişti-judecători sunt lupii moralişti din societate şi pricină pentru fărădelegile săvârşite de psihopaţi violenţi ori de „născuţi asasini”.

[275] „Asemenea lui Scola, Odorisio si chiar Fellini (care n-a reuşit nisiodată să facă filmul dorit despre cinematograful „Fulgor” din Rimini), tânărul regizor consideră sala de cinema dintr-un sătuc sicilian un organ vital, inima bătândă a unui individ colectiv de tipul celor ce pot fi găsiţi pe orice continent” (Gian Pierro Brunetta). *Cinema Paradiso* este „un *Amarcord* dulce-amar, superficial şi înşelător de care, vrând-nevrând, te laşi până la urmă fascinat” (Paolo Mereghetti).

bătălie câştigată, iar Sverak s-a priceput să fie suficient de abil pentru a nu se lăsa stăpânit de clişeele filmelor de duzină. Există încă, în filmul său, destule secvenţe şi mai ales o atmosferă de o rară eleganţă (datorată şi muzicii originale scrise de Ondrej Soukup, precum şi citatelor muzicale din Dvořak şi Smetana) ce trimit, fără putinţă de tăgadă, la perioada de aur a cinematografiei cehe.

## ***Pretty Village, Pretty Flame*** **(Srdan Dragoevic, 1996)**
### Variaţiuni proustiene printre obuze

Ne-am obişnuit deja cu scindarea genurilor (din raţiuni care ţin de PR) în „realiste" (bazate pe „poveşti adevărate") şi „fantastice". Ce li se întâmplă personajelor din *Pretty Village, Pretty Flame* (titlul internaţional) este atât de veridic, încât nu mai e nevoie de nelipsita (şi mercantila) ştampilă: „Bazat pe o poveste adevărată".

În 1992, la începutul războiului din Bosnia, doi tineri, prieteni din copilărie, Milan (un sârb) şi Halil (un musulman) încropesc o mică afacere împreună (un atelier de reparţii auto), iar izbucnirea războiului îi găseşte în tabere diferite. Grav rănit în spital, Milan retrăieşte proustian experienţa cruntă a războiului, amintindu-şi momente cruciale din viaţa sa şi a camarazilor de arme care şi-au pierdut, pe rând, viaţa. Totodată remarcă şi sosirea unui tânăr soldat musulman în salonul alăturat şi este hotărât să-şi îndeplinească „misiunea" (exterminarea celor din tabăra adversă) până la capăt.

Dincolo de a fi (încă) un film despre (încă) un război, filmul lui Srdjan Dragoevic cucereşte mai cu seamă prin stil. Scriitura cinematografică foarte modernă este dublată de o distribuţie impecabilă, de un montaj şi o mizanscenă de zile mari. Ca timp real, acţiunea se petrece, în mare parte, într-un tunel (ce leagă Serbia de Bosnia) unde şapte soldaţi sârbi şi o jurnalistă americană (un fel de Albă-ca-Zăpada şi cei şapte pitici demitizaţi) se refugiază din calea adversarilor bosniaci, înfruntând moartea iminentă. Segmentarea poveştii (imagini din spitalul belgrădean contrapunctate cu *flash back*-uri din copilăria personajelor, din trecutul lor mai recent sau mai îndepărtat) respectă o „logică" în zig-zag dictată de memoria involuntară. Astfel, o vorbă din jur, un zgomot sau o privelişte nasc torente de amintiri. La fel ca în filmul de debut al lui Andrei Tarkovski, *Copilăria lui Ivan*, obiectivul surprinde nu doar „iadul războiului" (nebunia, spaime, noroi, moartea absurdă, zgomotul obuzelor), nu doar ceea ce *văd*, ci şi ceea ce *gândesc, visează* ori *îşi amintesc* personajele. De multe ori se întâmplă ca aceste gânduri, vise şi amintiri să devină „fărâme de rai" ce mângâie cumva existenţa tragică a personajelor.

Perspectiva cvasi-documentară a filmului îl apropie de *Bătălia pentru Alger* – o altă operă de artă tulburatoare, ce urmăreşte să redea nu doar ritmul actualităţilor filmate, ci mai ales să surprindă cât mai obiectiv, în tonuri de *cinema verité,* dimensiunea unui moment istoric de anvergură. Ceea ce – la ambele filme – impresionează este imparţialitatea viziunii regizorale: înfruntarea, devastările şi absurdul războiului sunt surprinse atât în fazele lui frenetice, cât şi în cele răscolitoare, dureroase, astfel că nici una din tabere nu poate ieşi cu conştiinţa împăcată.

## ***Zapping*** **(Cristian Mungiu, 1999)**
### To see or not to see

Atmosferă totalitară din *Fahrenheit 451* (dar şi din *1984* sau *Reţeaua*) şi montaj fragmentat gen MTV şi *Născuţi asasini* („too much TV"[276] se putea zări acolo, în filmul lui Oliver Stone, înscris cu fantă de lumină, pe pieptul ucigaşului în serie, iar „ştampila" virtuală părea că este aplicată de însuşi „ultimul mohican": un indian pe care „civilizatul" asasin îl va

[276] În româneşte: „prea mult T.V.".

ucide)[277]. Plus un ingredient local, autohton: obsesia „Nemuritorului" (mai ales pentru cineaştii tineri din România sfârşitului de veac XX şi începutului de veac XXI) Sergiu Nicolaescu – vezi fragmentele, selectate cu fină ironie, din al său *Mircea* şi secvenţele în care, mai întâi auzi vocea metalizată a lui Nicolaescu („Îmbătrânesc şi simt povara răspunderilor. Am visat şi-o apă neagră..."), apoi un scurt dialog în care nepotul voievodului Sergiu cel Mare spune: „Bunule, tu eşti nemuritor?", la care „Bunul" răspunde: „De ce-ntrebi?". Înspre final, încă un cadru scurt cu armate de călăreţi, decupat din generic, în care apare numele „Nemuritorului" pe fondul unui *soundtrack* triumfal din acelaşi *Mircea*[278].

Tonul filmului este parodic, umorul din zona cehă (Forman, Menzel), însă mesajul e grav de tot: ne idiotizăm petrecând mult prea mult timp în faţa ecranului TV („tembelizorul") ce oferă la greu violenţă, erotism, divertisment dubios, provoacă dependenţă şi mai ales îndepărtează privitorul de cuvântul scris[279]. Înapoi la literatură, la cuvântul scris! – este mesajul transmis de omul-telecomandă[280] privitorului plictisit şi robotizat (Hanno Höfer)[281]: „Pune mâna pe o carte, măcar faci şi tu ceva, aşa te uiţi doar la ce fac eu." Omul nostru este însă mereu obosit după servici, drept care se refugiază în faţa micului ecran şi *zappează* (schimbă canalele) într-una pentru a vedea „ce mai e", pentru a vedea „altceva", deşi ştie pe de rost toate filmele şi programele difuzate. Îndemn fatal, căci e neîntârziat pedepsit (ca-n Bradbury şi Orwell) cu represiuni şi arest de către Poliţia TV, care le interzice cu stricteţe oamenilor-telecomandă să converseze cu telespectatorii şi mai ales să-i îndemne să citească.

Şi încă ceva: omul-telecomandă, care schimbă canalele cu o cârmă dintr-un fel de sediu central unde mai trudesc şi alţii ca el (ex-privitori şi ei, ex-dependenţi de TV) pentru alde pierde-vară în faţa ecranului, vede ce se întâmplă în „lumea reală", în viaţa celor ce butonează telecomenzile non-stop. Cam pe aici se află, cred, miezul filmului *Zapping*, ideea sa. Şi crucea sa. „Ochiul" din televizor este – într-un fel – acelaşi „ochi" omniprezent care te „vede" şi te „cercetează" mereu. Iar dacă crezi asta, nu te mai poţi purta oricum. Sau poţi, însă pe răspunderea ta, ştiind bine că *voyeurismul* sau slobozirea ochiului către „frumuseţi străine" (virtuale ori altcum) se cheamă lăcomie şi exces.

Privitorul nostru din filmul lui Mungiu, deşi pare un *voyeurist* iremediabil, nu este însă cu totul pierdut. După ce află de existenţa „ochiului" care, spre stupefacţia sa, îi ştie toate dedesubturile şi apoi îl mustră, îi ascultă îndemnul clandestin la lectură. Înţelege că există lucruri pe care, vorba filozofului Constantin Noica, nu se cuvine să le faci nici chiar atunci când ştii că nu te vede nimeni. Cu atât mai mult nu se cuvine să le faci după ce ai întâlnit „ochiul" care te vede, după ce vasăzică s-a trezit conştiinţa-n tine. Şi astfel, ca după un vis greu, el ridică de pe duşumeaua nespălată a camerei sale mizere o carte veche şi scorojită, ca un Ceaslov.

Suntem, cu această ultimă secvenţă, la începutul unei aventuri de recuperare şi terapie prin *cuvântul scris*, întru descoperirea a ceea ce cronicarul Miron Costin o numea „cea mai frumoasă şi mai de preţ zăbavă: cetitul cărţilor". Acest proces de „reconectare", „resetare" şi „restaurare" îl va fi cunoscut şi trăit, cu aproape o jumătate de veac în urmă, şi personajul din *451 Fahrenheit*[282]. De aici începe însă o altă poveste, povestea regenerării treptate a unui om, a renaşterii lui progresive, a trecerii lui pe nesimţite dintr-o lume într-alta, într-o realitate

---

[277] Scurt-metrajul lui Cristian Mungiu surprinde esenţa însăşi a civilizaţiei moderne: o „civilizaţie a imaginii" (cinematograf, televiziune, reclame ş.a.) în derivă, următoare unei defuncte (sau agonizante) „civilizaţii a cărţii".

[278] Toate sunt conotaţii locale, româneşti, dar – nu-i aşa? – fiecare cinematografie îşi are Nicolaeştii ei.

[279] Imaginea de televiziune în era consumistă se bazează pe identitate, repetiţie şi rapiditate. Se intalează astfel un tip de „dictatură mentală" (René Huyghe) ce este cu atât mai eficientă cu cât privitorul (teleastul sau zapper-ul) îi respectă mai strict regulile.

[280] Ion Fiscuteanu (*Fructe de pădure, Glissando, Iacob, Cel mai iubit dintre pământeni*), înainte cu doar şase ani de rolul vieţii lui, acela din *Moartea domnului Lăzărescu*.

[281] Personajul lui Hanno Höfer se transformă într-un „cibernatrop" – un fel de „umanoid" cu un comportament teleghidat de imagini.

[282] Din cartea lui Ray Bradbury şi, respectiv, filmul omonim al lui François Truffaut.

nouă, necunoscută de el până atunci. Aceasta ar putea fi tema unei noi povestiri – pare a spune Cristian Mungiu. Cea spusă aici s-a sfârşit.

## ***Culoarea paradisului*** **(Majid Majidi, 1999)**
## **Ochiul dinăuntru**

Filmul lui Majid Majidi (care a stabilit un nou record de *box office* pentru filmele din Orientul Mijlociu) se deschide cu viziunea unui copil asupra lumii, pentru a o nuanţa progresiv cu teme şi probleme ce ţin de vârsta oamenilor maturi. Pentru că nu adoptă o filozofie simplistă, puerilă, *Culoarea paradisului* se adresează tuturor vârstelor. Copiii din film par să trăiască uneori într-o cuceritoare stare de graţie, într-un fel de paradis terestru. Experienţa lor este deplină şi necoruptă, iar modul în care percep lumea nu este viciat de politică, sexualitate, economie, prejudecăţi, ură sau altele asemenea. Acţiunile lor sunt motivate de dragoste dezinteresată, de recunoştinţă pentru întreaga creaţie. Ei sunt aşa cum spune şi titlul unui alt film al lui Majidi: copii ai paradisului.

Isteţ şi sensibil, dornic de a şti cât mai multe despre lumea din jur, Mohammad este un elev silitor la o şcoală primară pentru nevăzători din Teheran. Acasă este iubit de bunica sa şi de cele două surori ale lui. Hashem, tatăl său – un miner sărac şi văduv – îşi îndreaptă sentimentele spre femeia (mult mai tânără decât el şi de familie înstărită) pe care o curtează şi cu care speră să se recăsătorească. Astfel, copilul său orb este o povară şi o piedică în calea doritei sale fericiri (şi pricopsiri). Când începe vacanţa mare şi şcolile îşi încheie activitatea, Mohammad se întoarce cu tatăl său în satul lor din nordul Iranului. După o lungă călătorie cu autobuzul, pe jos şi călare pe un ponei, micuţul nevăzător ajunge în cătunul de munte fără electricitate şi apă curentă, fără confort citadin. Dar aici bucuria lui este fără margini când se reîntâlneşte cu surorile sale şi cu bunica sa, în mijlocul naturii ale cărei taine le cunoaşte atât de bine. Secvenţă rapel: aşteptându-şi tatăl care, nehotărât şi fără tragere de inima îl duce acasă în vacanţă (nu-l poate lăsa la internat, aşa cum ar vrea, deoarece şcoala se închide pe timpul vacanţei) Mohammad aude în preajmă ciripiturile unui pui de vrabie. Îl caută cu mâinile prin iarbă, îl găseşte şi îl depune cu grijă în cuibul de unde tocmai căzuse.

Găsim, în *Culoarea paradisului*[283], ecouri din universul altor mari creatori de film preocupaţi de spaţiul rural şi de mentalitatea lumii arhaice, pre-industriale: Satyajit Ray (*Pather Panchali*), Sergei Paradjanov (*Umbrele strămoşilor uitaţi  Culorile rodiei*; *Legenda fortăreţei Suramis*), Abbas Kiarostami sau chiar din neorealismul italian. Ca şi în filmele lor, desluşim şi aici urme de grandoare mitică şi alegorie religioasă[284]. Copleşitoare – şi emblematice pentru copilul al cărui ochi, închis în afară, înăuntru se deşteaptă – sunt cuvintele micuţului nevăzător (interpretat chiar de un copil nevăzător: Mohsen Ramezani): „Dascălul nostru spune că Dumnezeu îi iubeşte pe orbi mai mult pentru că ei sunt lipsiţi de vedere. Dar eu i-am răspuns că dacă este aşa, de ce îi face pe oameni orbi ca să nu-L poată vedea. El mi-a zis că Dumnezeu este nevăzut, că este pretutindeni şi Îl poţi simţi, Îl poţi vedea cu degetele tale. De atunci Îl caut într-una până când, cu mâinile, Îl voi găsi şi Îi voi putea spune toate tainele mele.” Pentru o clipă (măcar) şi noi, spectatorii, suntem provocaţi de câteva inevitabile întrebări: Cine este adevăratul nevăzător? Cât de autentic vedem noi înşine? Cine este cu adevărat fericit: băieţelul nevăzător sau tatăl lui văzător?

Filmul însă nu abuzează de cuvinte ori didacticism. Povestirea este narată cinematografic (prin expresii şi gesturi) şi nu recurge la trucuri livreşti. Coloana sonoră

---

[283] În traducere literală: „Culoarea lui Dumnezeu”. Filmul este prefaţat de motto-ul: „Pentru slava lui Dumnezeu.”

[284] „Iranul este o ţară cu o tradiţie veche şi cu o istorie culturală aparte. Literatura noastră – afirmă Majidi – a fost înnobilată de poeţi ca Hafiz, Saadi sau Rumi. În scrierile lor aceştia au acordat o importanţă deosebită fiinţei umane. Subiectele culturale actuale izvorăsc tocmai din această tradiţie, precum şi din ritualurile ce derivă din ea. Lumea de azi – în special lumea apuseană –  pare să-şi fi uitat trecutul. Fiinţa umană şi valorile morale tradiţionale par să fi fost pierdute şi să nu mai intereseze pe nimeni.”

contribuie, la rândul ei – ca un adevărat personaj al filmului – la conturarea atmosferei: ţipetele pescăruşilor în zbor, urletul înspâimântător al unui animal ciudat, foşnetele frunzelor sau ropotele unei furtuni. Imaginea (deopotrivă cu sunetele) reuşeşte să ne integreze poveştii. Percepem astfel, împreună cu personajele filmului, apa aluncându-ne printre degete, lanurile de spice coapte de grâu şi flori de câmp, puful răzleţ al copacilor. Repetatele prim-planuri de mâini ce vor să atingă obiectele sau oamenii din jur (scăldate parcă deodată în lumină, în momentul atingerii lor) conferă acestui leit-motiv o strălucire magică. Ca şi cum, o dată cu filmul, am redescoperi şi noi frumuseţea naturii ce se cere mereu şi mereu simţită şi explorată.

## ***Fantoma Mareşalului Tito*** **(Vinko Bresnan, 2000)**
### Subtilitatea şi inteligenţa satirei

Farsă satirică inteligentă sau, după unii, eseu cinematografic despre prostia omenească, *Fantoma…*abordează cu umor dezarmant, fără tuşe caustic-sordide, o problemă specifică societăţilor est europene: nostalgia după „paradisul comunist". Subtile detalii şi conotaţii descriu mentalitatea slavă (nu doar croată), iar imaginea surprinde, în tonuri suprarealiste, atât magia Coastei Adriatice, cât şi autentica tradiţie a artei naive.

Stipan, un poliţist cam stângaci, este mutat disciplinar pe o insulă croată. Acolo află că locuitorii sunt tulburaţi de un „fenomen paranormal": presupusa existenţă a unei „fantome" – aceea a fostului Mareşal Tito – care îşi face apariţia la funeraliile unui veteran comunist. Încercând să afle adevărul, Stipan este împiedicat de vârstnicii insulei (cu puternice nostalgii comuniste după vremurile apuse, când Tito conducea – cu mână de fier – Iugoslavia), care, adepţi ai doctrinei materialiste, nu cred în „spirite" ori „fantome", fiind însă convinşi că „învierea" fostului lor mareşal îi va conduce spre o nouă revoluţie. Luka, primarul insulei şi totodată proprietar al unicului hotel din localitate plănuieşte atragerea „fantomei" prin organizarea unui marş comunist, la care vor participa nenumărate generaţii de nostalgici veniţi din toate colţurile ţării pentru a sărbători, ca-n vremurile vechi, „măreţele realizări socialiste" cu lozinci şi urale, însufleţiţi de neaşteptata „arătare" a Mareşalului. Rezultatul: insula, puternic impregnată de „spiritul comunismului" se transformă brusc într-un fel de Disneyland marxist destinat turismului „social-spiritual", care se dovedeşte surprinzător de prosper. Mai mult chiar, acest Titoland este vizitat şi de către fidelii comunişti ai altor popoare („Gândeşte global, acţionează local" este deviza strategiei folosite de eficientul primar Luka) – chinezi nostalgici care caută pe insulă „spiritul" lui Mao Ţe Dun – şi de o echipă trimisă de „Biroul Securităţii Naţionale" – agenţii Lijan Mulderic şi Danica Skulic – pentru a investiga acest „fenomen paranormal".

Fantezia şi realitatea care se întrepătrund în chip fericit în *Fantoma…* au fost apreciate atât de spectatori, cât şi de critică. În anul 2003, pe aceeaşi linie tematică, regizorul german Wolfgang Becker avea să dea lovitura cu *Good-bye, Lenin*.

## ***Dansând cu noaptea*** **(Lars von Trier, 2000)**
### Momente strălucite de muzical tragic

Filmul lui Lars von Trier începe cu o uvertură instrumentală (muzica: Björk) menită să ne introducă în lumea celor ce n-au irişi (sau ai căror irişi nu-i mai ajută să vadă conturul dramelor vieţii). Apoi, după câteva minute de acomodare cu întunericul, apar primele forme, scăldate într-o lumină palidă: imagini nervoase (filmarea este din mână), cu un montaj „brut", ce dă senzaţia (voită, altminteri) de lipsă de cursivitate.

Anii 50. Selma Jezkova (Björk), o emigrantă cehă, munceşte până la epuizare într-o fabrică americană. Despre „pământul făgăduinţei" vorbeşte cu parcimonie şi este mai degrabă tentată să critice decât să-şi arate recunoştinţa faţă de ţara ce i-a dat pământ şi apă, unde se spune că doar cerul este limita. A ajuns în America nu din dorinţa de a se procopsi, ci pentru că a auzit că doar aici şi-ar putea opera la ochi fiul care, asemenea ei, riscă să-şi piardă vederea. Pentru el, Selma este gata chiar să ucidă cu sânge rece.

Hala unei fabrici obişnuite: zgomote infernale produse de nişte maşini de sudură, prese-gigant ce îndreaptă un fel de tablă metalică. Şi, dintr-o dată, obişnuitul se transformă în extraordinar. Zgomotele devin – pe nesimţite, aproape – muzică. Imaginea, până atunci desenată în culori palide, cenuşii, debordează de culoare şi ritm. Mişcarea automată a muncitorilor devine coregrafie. Este prima proiecţie (dintr-o serie de şase) a personajului principal într-o altă lume – a muzicii şi dansului, a culorilor şi a irişilor funcţionali – prin care, apoteotic, aduce o odă luminii şi bucuriei de a exista.

Există de fapt, în *Dansând cu noaptea*, două filme. Unul, narativ, ce surprinde lumea monotonă şi ternă în care se mişcă Selma cu „ochiul dinafară". Astfel, câteva din mijloacele specifice curentului experimental „Dogma" (filmarea în decor natural, nu pe platouri; muzica folosită doar acolo unde se filmează scena; filmare din mână; absenţa accesoriilor optice)[285], precum şi cromatica imaginilor (asemănătoare celei dintr-un film color redat pe un televizor alb-negru) sugerează expresiv slăbirea progresivă a vederii Selmei, iar montajul *jazzy*, „abrupt", „neelegant" capătă, în aceste condiţii, o justificare dramaturgică. Celălalt film, al „jocului secund", se înscrie – cu succes – pe linia muzicalurilor tragice ale lui Bob Fosse (*Cabaret* şi *All That Jazz*), unde momentele muzicale nu sunt „exterioare", decorative şi de umplutură, ci – în strânsă unitate cu scenografia, coregrafia, costumele şi versurile cântecelor – au întotdeauna o puternică încărcătură dramatică şi chiar tragică. Secvenţele muzicale color – evadările Selmei în lumea ei lăuntrică, nevăzută – înregistrează ce vede ea cu „ochiul dinăuntru", iar textele cântecelor vorbesc despre cuminţenie, vise şi căinţă, despre neîntreruptul dialog cu „omul din om". Tot ce lipseşte din cenuşiul (şi tragismul) vieţii cotidiene este proiectat, cu poezie, în scurtele secvenţe muzicale[286] ce pot fi urmărite la nesfârşit şi ca nişte video-clipuri de sine stătătoare[287].

În felul ei, Selma lui Björk-von Trier este o învingătoare. Asemenea eroinei lui Carl Dreyer din austerul *Patimile Ioanei d'Arc*, a mers – cu orice risc – până la capătul visului ei şi a ştiut să rămână credincioasă idealului pentru care a luptat. Restul nu e tăcere, ci...ideologie[288].

## ***Recviem pentru un vis*** **(Darren Aronofsky, 2000)**
## **O sensibilitate vizuală supercinetică**

*Recviem pentru un vis*, realizat de Darre Aronofsky la doi ani după debutul său în lung-metraj, reia cu alte date tema principală din *π*[289]: escaladarea unei obsesii. Patru

---

[285] În noiembrie 1999 regizorul polonez Roman Polanski a vizitat Şcoala Naţională de Film din Danemarca. În timpul şederii sale acolo a confirmat că ştia de „jurământul de castitate" în numele Manifestului Dogma 95; întrebat dacă ar face un film care să respecte aceste principii, a spus: „Toată lumea le face în ziua de azi. Fetiţa mea de 6 ani face chestia asta tot timpul, când aleargă de colo-colo cu camera sa video digitală."

[286] Titlurile lor: *Cvalda, I've Seen It All, 107 Steps, In the Musicals, Scatterheart, New World*.

[287] Într-o astfel de secvenţă (*I've Seen It All*) Selma mărturiseşte că a văzut totul: copacii, frunzele de salcie dansând în briza serii, un om ucis de cel mai bun prieten al său, vieţi sfărâmate înainte de a se săvârşi. A văzut ce a fost, ştie ce va fi. A văzut noaptea crudă, lumina dintr-o scânteie. Nu mai e nimic de văzut. A văzut ceea ce a ales şi ceea ce a trebuit să vadă. Să vrei mai mult – spune ea, cu o cuminţenie aproape patristică – este lăcomie şi exces.

[288] Finalul brutal aminteşte nu atât de crucea mântuitoare din filmul danezului Dreyer, cât de cuvintele tulburătoare şi acre pe care le rosteşte grecul Zorba: „Binele sau răul? Care-i diferenţa? Cu toţii avem, oricum, acelaşi sfârşit: hrană pentru viermi."

[289] Pentru cinefilul împătimit (dar dezamăgit de repertoriul cinematografic monoton din main stream), un flm precum *π* (o producţie cu buget redus, independentă, în alb-negru) avea să fie – la cumpăna dintre milenii – un adevărat reviriment, o oază de bucurie venită dintr-un mediu ce părea să prefere creativităţii artistice a regizorului eficienţa economică şi clişeele cerute de producători – găselniţe cu care producătorii din culisele uzinei de vise şi-au asigurat dintotdeauna succesul financiar. π poate fi citit şi ca studiu asupra dependenţei – fascinaţia pe care o exercită numerele asupra minţii sclipitoare a lui Maximilliam Cohen (Sean Gullette) este maladivă şi autodistructivă. Finalul – surpriză! – e mai

personaje din Brooklyn îşi trăiesc drama dependenţei lor de heroină, cocaină sau pilule de slăbire. Sara Goldfarb (Ellen Burstyn), o văduvă retrasă ce-şi petrece majoritatea timpului în faţa televizorului, visează să apară la TV şi, nemulţumită de silueta ei, începe o cură de slăbire rapidă. Fiul ei, Harry (Jared Leto), îi fură sistematic televizorul din casă pentru a-l amaneta şi a-şi cumpara droguri din banii primiţi. Marion (Jennifer Connelly), prietena lui, şi amiculdealer de droguri, Tyrone (Marlon Wayans), visează la rândul lor „să dea lovitura" şi să-şi deschidă nişte magazine în oraş.

„Ar fi greşit – afirma Aronofsky – să se vadă în filmul nostru doar o predică despre abuzul de droguri." Ceea ce l-a interesat pe regizor a fost mai degrabă „conflictul dintre dependenţă şi spiritul uman", felul în care „dependenţa (fizică şi psihologică) duce la pierderea contactului cu realitatea". Poziţia cvasi-obiectivă în prezentarea personajelor dintrun film (*Trainspotting*) ce abordează o temă asemănătoare este abandonată de Aronofsky în favoarea perspectivei subiective a narcomanilor: o sensibilitate vizuală supercinetică (primplanuri extreme cu pupile dilatate, imagini distorsionate, *split screen*) şi peste toate o sfâşietoare coloană sonoră (Clint Mansell şi The Kronos Quartet).

Scopul montajului extrem de sofisticat[290] – element important în construcţia poveştii din *Recviem* – este de a demonstra natura repetitivă, obsesivă a dependenţelor, dar şi de a arăta legătura dintre diferitele forme de dependenţe prezentate în film: televizorul, cafeaua, drogurile. „Toate sunt la fel. Nu are importanţă – afirma Aronofsky – compoziţia chimică. Rezultatul afectează corpul şi menţine treaz visul."

Inspirat din romanul omonim scris de Selby jr., *Recviem* pare a spune că „visul american" (fericirea adusă de o viaţă confortabilă şi „de succes") este un adevărat „opium pentru popor" pentru că „sistemul educaţional din America ne învaţă că ne naştem nişte ticăloşi" – afirmă regizorul – iar „scopul vieţii noastre e să ajungem nişte ticăloşi cu bani". Personajele din *Recviem* se distrug tocmai pentru că nu izbutesc să discearnă esenţialul de ceea ce este derizoriu. Aronofsky urmăreşte să prezinte limitele cele mai de jos la care poate ajunge un om când se prăbuşeşte şi decade. Astfel, acest film deopotrivă năucitor şi fermecător, este un recviem pentru un vis ce a murit, un cântec despre spulberarea acelui vis şi despre abisurile morţii sale. Şi totuşi, în chip surprinzător, ultimele sale cadre suprind cele patru personaje (ce s-au zdrobit încercând să-şi împlinească visul) în poziţie fetală. Ca şi cum şi-ar dori ca totul să fie doar un vis greu. Ca şi când şi-ar dori să se întoarcă la starea de neprihănire a pruncilor.

## ***Hadersfild*** **(Ivan Živković, 2007)**
## **Carpe diem**

Un orăşel oarecare din Serbia, la începutul mileniului trei. O atmosferă desprinsă parcă din *Trainspotting*: o suburbie mizeră, interioare dezolante într-un apartament unde vieţuieşte (vegetează, mai corect) un pierde-vară.

---

degrabă up (adică pozitiv, optimist şi fericit, dar – nota bene – fără să pară un adaos artificial): pentru prima oară personajul savantului excentric nu mai face concurenţă cu ordinatorul. Atunci când fetiţa din vecini îl întreabă pe Max rezultatul unei complicate înmulţiri, el nu îi mai spune – cum izbutea mereu – numărul (din multe unităţi) pe de rost, cu o secundă înaintea calculatorului, ci preferă – iarăşi pentru întâia oară – să o privească în ochi pe cea care-l asalta, ori de câte ori îl întâlnea, cu astfel de întrebări. Ultima secvenţă marchează astfel întrarea într-un alt ritm de viaţă şi, totodată, o posibilă „umanizare" a personajului torturat de obsesia zecimalelor lui π.

[290] Darren Aronofsky: „Cea mai mare insultă pe care mi-o puteţi aduce este să spuneţi: „E ca la MTV"...Mai întâi, pentru că tăieturile din Recviem sunt mult mai dese, fiecare cu o durată de circa o treime de secundă. Pe de altă parte, MTV este stil în detrimentul substanţei. Sau, mai bine zis, stil fără substanţă. Acolo sunt pur şi simplu tăieturi cool şi-atât. In Recviem am căutat să dăm fiecărei tăieturi de montaj o motivare dramaturgică. Astfel, montajul devine un element dramatic în construcţia filmului, un „personaj" care ajută în mod esenţial la spunerea poveştii. Este asemenea unui cuvânt care se repetă ca un leit motiv."

Raşa este un *loser* hamletian, dependent de tutun, alcool şi droguri. Şi-a pierdut nu doar iubita (pe care nu poate s-o uite), ci şi credinţa. Nu doar în sine, ci şi în părinţi[291] şi în semeni şi, în general, în neamul său. Nu mai crede nici în poezia pe care, până în momentul declic-ului, o slujea devotat. „Poezia a murit" – afirmă el într-o emisiune radiofonică pe teme de literatură. „Când a murit şi unde e îngropată?" îi răspunde retoric invitatul emisiunii, un scriitor mai vârstnic care, spre deosebire de el, nu crede că „totul s-a dus dracului", că „totul e ideologizat". Îi reproşează atunci că nu înţelege un fapt evident: Bizanţul i-a distrus pe slavi. Tema îl preocupă de mult. Voia să scrie o carte despre căderea civilizaţiei slave, despre cum slavii nu şi-au păstrat zeităţile precreştine. Îşi găsise chiar un editor interesat de subiect, dar lenea l-a astenizat.

Raşa este vizitat de doi foşti colegi de liceu, bine ancoraţi în *business* (unul în oraşul englez Huddersfield, altul în Serbia), prilej cu care aceştia fac cunoştinţă cu tatăl lui (părăsit de nevastă, şomer, tocmai întors acasă de la dezalcoolizare) care zilnic vinde câte ceva din apartament ca să facă un ban de buzunar. O întâlnesc şi pe Milla (o adolescentă rebelă: păr vopsit în roşu strident, numeroase piercing-uri, tatuaje etc.), mai tânăra iubită a lui Raşa, faţă de care – spune el – nu e decât un „Pygmalion porno". Câteva trimiteri la *Ultimul tango la Paris*, dar accentul cade pe latura existenţistă a personajelor, nu pe „cunoaşterea carnală".

Întreg filmul este transfigurat de privirea ascetică a lui Ivan, un tânăr de 33 de ani ce locuieşte cu un etaj mai jos. Fost sportiv, fost yoghin, Ivan s-a confruntat cu o serie de tulburări psihice şi a făcut parte din diverse grupări oculte. Pentru toţi, e un idiot, căci nebunia sa, diferită de a lor, e ciudată şi de neînţeles. Găsim în el ecouri din Domenico, matematicianul ratat din *Nostalgia* lui Tarkovski, care se întreba retoric: „Ce lume e aceea în care un nebun a ajuns să-i înveţe pe oameni cum să trăiască?" Şi, botezat fiind (la vârsta 30 de ani) în Biserica Ortodoxă, Ivan citează din Sfinţii Părinţi (Antonie cel Mare, Nil Sorski) care, prin scrierile lor, îl ajută să-şi „vină în fire". Purtarea sa – stranie, hipnotizantă aproape – nu e doar pricină de scandal ori de zeflemea, ci şi – în cazul Millei, pe care o „ruşinează" – ferment pentru „făptura cea nouă" din aproapele său. Vorbeşte despre „gândurile răutăţii" (pofta, mânia, deznădejdea, mândria, lăcomia, melancolia, slava deşartă, pofta nestăpânită), Ziua Judecăţii, modalităţile prin care se produce „pactul" omului cu gândurile viclene şi importanţa de a trăi fiecare zi ca şi cum ar fi ultima. Dar chiar aşa trăiesc personajele din *Hadersfild*! Un hedonism mai degrabă morbid îi stăpâneşte pe toţi, însă plastica filmului nu este nicio clipă naturalistă, explicită, voyeuristă (degenerarea este reprezentată mai ales la nivel verbal). Fiecare trăieşte clipa, dar – spre deosebire de Ivan – fără să ia aminte, cu frică şi cutremur, la „lucrurile de pe urmă". Năravul risipirii le-a devenit a doua fire şi, citează Ivan din Nil Sorski, „ajuns în acest stadiu numai cu o voinţă de fier şi cu ajutorul Domnului te mai poţi întoarce din rătăcire".

Relaţia dintre Raşa şi Ivan – amândoi iubitori de poezie – aminteşte pe undeva de prietenia neobişnuită (dintre un om aşa-zis normal, doar în aparenţă fericit, şi un tip cu sindromul Down, întotdeauna gata să se bucure din orice) din *A opta zi*. Întreg filmul lui Živkovič pare construit în numele „zilei a opta" (a „prezenţei divine", a „întoarcerii din rătăcire"). Atunci, cuminţenia lui Ivan („nebun întru Hristos", „fraierul", adică – tălmăcind etimologia germană, „omul liber") îl „înviază" pe Raşa care (lămurit, trezit – în fine – din propria-i himeră) înţelege că a greşit închinându-se exclusiv zeului destrămării, ca şi cum n-ar mai avea nimic sfânt pe lume. Ca într-o epifanie a minţii restaurate prin pocăinţă (*metanoie*), ceasornicul cu care îşi măsura propria destrămare s-a oprit.

## ***Ce-i asta?*** **(Constantin Pilavios, 2007)**
## **Repetabila povară**

[291] Tatăl său, un beţiv notoriu, începe să confişte diverse lucruri din casă pentru a le valorifica (şi a-şi procura bani de băutură). Ajunge să smulgă din ţâţâni chiar şi ... uşa de la baie. Dispare astfel – la propriu şi la figurat – orice paravan vizibil dintre spaţiul public şi cel privat.

Undeva, într-o curte pe o bancă, stau alături un tată şi fiul său. Între ei, „umbra de plumb a preazilnicei pâini”.

Împovărat de ani şi neputinţe, tatăl îşi întreabă fiul (care citeşte, absent, dintr-un ziar) cum se numeşte pasărea ce tocmai a aterizat pe un tufiş din preajmă. Curiozitatea sa e foarte asemenea interogărilor inocente ale unui copil. Fiul, uşor deranjat, îi răspunde: „O vrabie”. Zburătoarea le tot dă târcoale şi îl fascinează pe bătrân, care nu pare să-i fi ţinut minte numele. Aşa că repetă întrebarea. Fiul, vădit enervat, îi răspunde iar. Situaţia se repetă şi iritarea fiului sporeşte cu fiecare nouă întrebare. Ieşindu-şi din fire, îşi silabiseşte răspunsul: „VRA-BI-E!” La urmă, bătrânul se ridică de pe bancă şi se deplasează în casă. Revine în scurt timp cu un fel de caiet scorojit – jurnalul său din tinereţe. Îl deschide la un loc anume şi-l pune în braţele fiului uimit: „Citeşte aici! Cu voce tare.” Fiul se conformează: „Ieri, fiul meu cel mic a împlinit trei ani. Stăteam cu el într-un parc, pe o bancă. O pasăre s-a apropiat de noi. Băieţelul meu a vrut să ştie ce nume poartă. I-am spus că e o vrabie. Apoi m-a întrebat de alte douăzeci de ori ce nume poartă. De fiecare dată i-am spus că e o vrabie. Niciodată nu m-am enervat. Dimpotrivă, de fiecare dată când mă întreba simţeam valuri de emoţie faţă de iubitul meu fiu…” Fiul, ruşinat, îşi vine în fire. Îşi sărută apoi tatăl pe obraz şi-l îmbrăţişează lung[292]…

Filmuleţul regizat de Constantin Pilavios este o „icoană a vieţii” ce captează un „adevăr veşnic”: iubirea târzie a „fiilor risipitori” pentru cei care le-au dat un nume[293]. Ruptura dintre generaţii, incomunicabilitatea şi indiferenţa sunt topite, în acest mic poem cu iz de apolog, în lacrima pocăinţei. Nu a regretelor amare, nu a părerilor de rău sterile, ci a *metanoiei* restauratoare. Îmbrăcămintea acestei scurte povestiri cinematografice e simplitatea, iar hrana sa e delicateţea. Un fel de *haiku* pe care fiecare fiu risipitor se cuvine a-l descifra cât nu e prea târziu[294].

## ***Religulous*** **(Larry Charles, 2008)**
## **Evanghelia îndoielii**

„Ştiu de ce fug, dar nu ştiu ce caut!”, scria Montaigne în *Eseuri*-le sale, despre cel ce călătoreşte. În *Religulous*, un documentar în straie de *road movie* (ilar pentru unii, blasfemiator pentru alţii), Bill Maher – producător, scenarist şi neastâmpărat jurnalist – călătoreşte prin diferite „locuri sfinte” din Italia, Israel, Marea Britanie, Florida, Missouri, Utah etc.

De ce anume fuge Bill Maher aflăm încă de la început: de măştile lui „homo religiosus” – aşa cum le percepe un *stand up comedian* al cărui umor sardonic se intersectează, nu o dată, cu replicile tăioase şi haioase *à la* Woody Allen. Spre ce anume se îndreaptă şi cum ar arăta lumea ideală pentru el? Spre nicăieri, după cum spune şi cântecul

---

[292] Redescoperirea tatălui de către fiul risipitor este şi tema înduioşătoare a filmului ambalat în culori politice (o eroare judiciară în turbulenţii ani 70 din Marea Britanie), *În numele tatălui*, de Jim Sheridan. Acolo, pe fundalul turbulenţelor din Marea Britanie şi Irlanda de Nord (începutul anilor '70), un fiu devenit golan hippie ajunge în aceeaşi celulă de închisoare cu tatăl său. Ambii sunt nevinovaţi, susţin republicanii irlandezi. Ambii sunt terorişti, susţin monarhiştii. Pentru un outsider al conflictului de secole dintre catolici şi protestanţi, „inima” (sau „crucea”) filmului este redescoperirea tatălui – a iubirii filiale – în condiţii extreme de viaţă. Pentru că restul de viaţă pe care tatăl îl mai are de trăit în puşcărie este nu atât cauza unei „erori judiciare” (ori a înfăptuirii justiţiei, depinde cum priveşti filmul), cât prilejul – nepreţuit – ce i s-a dat pentru a-şi cunoaşte mai bine fiul risipitor, înainte de „marea trecere”. Şi aici, ca-n scurt-metrajul lui Pilavios, târzii clipe de tandreţe, de comunicare între tată şi fiu dau sens unor existenţe ce fuseseră, până atunci, incomplete.

[293] În anul 2008 Pilavios avea să regizeze un alt scurt-metraj seducător şi tonic despre bucuriile simple ale unui nevăzător al cărui „ochi dinăuntru” nu doarme niciodată: *Micile plăceri ale vieţii*.

[294] Filmul lui Pilavios reconstituie – din culori, sunete frumos măiestrite şi mişcare – poemul „Repetabila povară” de Adrian Păunescu: *Cine are părinţi, încă nu e pierdut, / Cine are părinţi are încă trecut… / Ne-au făcut, ne-au crescut, ne-au adus până-aci, / Unde-avem şi noi înşine ai noştri copii. / Enervanţi pot părea, când n-ai ce să-i mai rogi, / Şi în genere sunt şi niţel pisălogi. / Ba nu văd, ba n-aud, ba fac paşii prea mici, / Ba-i nevoie prea mult să le spui şi explici…*

lipit de genericul final[295]. Iar lumea sa ideală ar arăta – e uşor de ghicit – fără religie. Dar o lume fără religie (religii) e greu de închipuit[296]. În plus, se ştie că şi militantismul antireligios se poate uşor transforma într-o religie.

Iudaismul, creştinismul, islamismul, mormonismul, scientologia, practicile păgâne şi religiile egiptene sunt luate pe rând în tărbacă de Maher în *Religulous*. Peste aderenţii acestor religii este aşezată – invariabil şi fără nuanţare – aceeaşi etichetă: CRAZY. Naratorul şi-a găsit un aliat de nădejde, cu patalama, în Dr. Andrew Newberg (un neurolog) care îi confirmă bănuiala: „Religia este o tulburare de natură neurologică."

De ce atâta înverşunare împotriva religiei? Pentru că somnul raţiunii – propovăduieşte agnostic şi revoltat acest auto-proclamat „evanghelist al îndoielii"[297] – naşte nu doar monştri, ci şi devastatoare războaie. *Toate* religiile sunt „extrem de dăunătoare progresului omenirii", „e ca şi cum ai vinde un produs invizibil", „dau naştere terorismului nuclear" ş.a.m.d.[298]

Simplificator şi tezist, *Religulous* este cosmetizat „ca la carte" cu poante isteţe şi replici *quick*, cu scurte inserţii de arhivă (ce punctează idei, observaţii, teze), cu interviuri luate la diverşi lideri (şi formatori) de opinie sau pur şi simplu unor oameni simpli prin care se urmăreşte scoaterea la iveală a convingerilor absurde îmbrăţişate de *toţi* cei ce se consideră oameni religioşi.

De fapt, ceea ce pare să-l scandalizeze pe Maher este nu atât religia „în sine", cât activismul religios – triumfalist, lozincard şi ipocrit – al celor ce, din considerente mai degrabă politice, abuzează cum îi taie capul de un verset sau altul din Biblie[299]. Fără nicio urmă de simţ al ridicolului, de unde şi titlul filmului, o combinaţie între „religios" (*religious*) şi „ridicol" (*ridiculous*)[300].

---

[295] „Road to Nowhere", cântat de Talking Heads.

[296] John Lennon a încercat să şi-o imagineze: „no heaven", „no hell below us", „no countries", „nothing to kill or die for", „no possessions", „no need for greed or hunger", „and no religion, too".

[297] Îndoiala sa nu are însă nimic din „dialectica" unuia ca Nicolae Steinhardt, care şi-a întemeiat viaţa lăuntrică pe o îndoială paradoxală, dătătoare de viaţă: „Cred, Doamne, ajută necredinţei mele!".

[298] O observaţie, aici. Se pomeneşte în câteva rânduri – apropo de pericolul totalitarismului şi al fanatismului religios ori politic – despre dezastrul Holocaustului, dar nu se suflă o vorbă despre fenomenul Gulag din imperiul sovietic – ateu, nota bene! – cârmuit de un convins prigonitor al religiilor. Nu se spune nimic nici despre rolul jucat de credinţa aceea paradoxală, tainică, restauratoare, ce a salvat atâtea vieţi de la disperare în vremuri de bejanie, dar aceasta ar fi un alt subiect de discuţie, ce nu ar face oricum rating la un film.

[299] În fond, *Biblia* este Cartea Bisericii. Prin adunări (sinoade) ecumenice, Biserica a redactat-o, a formulat canoanele scripturale, iconografice etc. şi, de aceea, în cadrul eclezial se cuvine tălmăcită, deslușită, trăită această „Carte a Cărţilor". „Contextul dă textul" – spunea Constantin Noica. Însă nu **Biblia** „în sine" (*qua* Carte a Bisericii) este ridiculizată de Maher, ci felul (contextul) în care anumite pasaje răzleţe, luate mot à mot din această vastă antologie de cărţi, au devenit pentru mulţi „literă de lege" şi prilej de a mai înfiinţa un club sau o bisericuţă (o denominaţie), de a arunca anateme „infidelilor", „ereticilor", „apostaţilor". Nu ideea de mântuire/desăvârşire/izbăvire prin suferinţă asumată şi dobândirea smereniei (prin „îndumnezeire") îl irită pe Bill Maher, ci acea „self-fulfilling prophecy", acea aroganţă şi îndreptăţire de sine pe care-o întâlneşte la tot pasul, în parcurile tematice cu subiecte biblice (vezi, referitor la acest subiect, replica inteligentă a lui Denis Arcand în Iisus din Montreal), în fenomenul răspândit (în SUA mai ales) al tele-evanghelismului, în impostura practicată fără de ruşine peste tot în lume cu Biblia în mână etc.

[300] Prin revolta sa viscerală, Bill Maher aminteşte de Friedrich Nietzsche, James Joyce, Ingmar Bergman sau Louis Buñuel – ca să pomenim doar câteva nume de iconoclaşti celebri. Ce au cu toţii în comun? Acelaşi nefast context puritan în care au crescut şi care, în loc să le îmbisericească mintea, i-a depărtat din ce în ce mai tare de o biserică pe care o găseau înfricoşătoare şi plictisitoare. Practic, Maher (jumătate evreu, jumătate catolic) a fost victima unei „cateheze" agresive şi sardonic de legaliste, cu totul străină de orice „dreaptă socotinţă", de orice happy medium. „Când mă gândesc la copilărie, îmi spun că biserica nu avea nicio relevanţă în viaţa mea. Superman, masturbarea şi baseball-ul aveau." Dez-bisericirea a fost, pentru el, „schimbarea la faţă" (avea 13 ani), dar „luminarea" i-a venit nu din strălucirea taborică transfiguratoare, ci din „înţelepciunea lumească" – războinică, anticlericală şi raţionalistă – a duhurilor „iluministe" de ieri şi de azi.

## *Povestea U.R.S.S.* (Edvins Snore, 2008)
### Un adevărat memorial al durerii

Celebra statuie cu doi muncitori, un bărbat şi o femeie, având câte o mână ridicată (iar în mâni un ciocan şi o seceră) devenise un fel de siglă pentru filmele produse în studiourile „Mosfilm", înainte de 1990. Toate începeau cu acel cadru „cutezător" şi „revoluţionar" - efigie-gigant a proletariatului ce apare şi pe afişul acestui documentar uluitor şi răscolitor. Cei doi muncitori însă ne sunt prezentaţi aici pe un munte de cadavre. Este însăşi – într-o coajă de nucă – ideea filmului, dedicat celor peste 20 de milioane (bărbaţi, femei, copii) de victime nevinovate ale politicii ucigaşe a URSS.

Scris şi regizat de Edvins Snore, filmul aduce în discuţie unul din secretele cele mai bine păzite ale istoriei secolului XX[301]: colaborarea (filozofică, politică, militară şi organizatorică) dintre URSS şi Germania nazistă. Că Stalin şi Hitler nu au fost atât de diferiţi o demonstrează argumentele acordurilor scrise (şi de întâlniri oficiale păstrate în imaginile de arhivă) dintre cele două puteri întru exterminare în masă (pe criterii rasiale ori/şi sociale). Cei mai surprinşi (dar şi mai scandalizaţi) de acest îndrăzneţ proiect cinematografic se vor arăta simpatizanţii lui Lenin şi Stalin, ai socialismului şi ai URSS[302].

Dimensiunea criminală, teroristă a ideologiei (şi practicii) comuniste nu-i interesează pe occidentali, ne spune filmul lui Snore, pentru că Europa are încă nevoie de resursele naturale ale Rusiei şi, deocamdată, nu este oportună defăimarea publică a tuturor atrocităţilor săvârşite de URSS. Încă trebuie să se ştie doar de acţiunile criminale ale naziştilor, în timp ce exterminările în masă, foametea provocată de Stalin în 1932-1933 (când au murit peste 7 milioane de ucraineni), torturile, experimentele biologice pe deţinuţi încă în viaţă etc. aşteaptă vremuri mai bune pentru a fi demascate în *mass media*. Asta în vreme ce politica oficială a Rusiei de azi se desfăşoară sub sloganul: „Cea mai mare catastrofă a secolului XX a fost destrămarea URSS!"

## *Plecări* (Yojiro Takita, 2008)
### Familia, ca oază

Filmul lui Yojiro Takita este un prinos adus poruncii din vechime, „Cinsteşte pe tatăl tău şi pe mama ta", şi totodată un admirabil poem dedicat familiei, ca oază. Plastica este dominată de culori tomnatice, pastelate, dar şi de tonuri vii – reflecţii ale stărilor prin care trec personajele.

Daigo, un tânăr violoncelist rămas şomer, îşi găseşte vocaţia într-o meserie pe care puţini se încumetă să o practice: aceea de angajat la pompe funebre. Poate – gândeşte el – este pedepsit pentru că nu a ajuns la funeraliile mamei care l-a crescut. Tatăl, mai aflăm, şi-a

---

[301] Secretul foarte bine păzit pe care ni-l dezvăluie Povestea U.R.S.S. fusese enunţat tot de Soljeniţân, în al său *Arhipelag Gulag*: „Hitler era un învăţăcel, dar a avut mult noroc: abatoarele lui au fost mult popularizate, au devenit faimoase, ale noastre însă nu interesează pe nimeni." De aceea, nu întâmplător, svastica nazistă este considerată azi o glumă nesărată şi provoacă fiori de spaimă, în timp ce simbolurile sovietice nu sunt percepute aşa.

[302] Acest documentar istoric duce mai departe (explicând şi argumentând cu imagini inedite şi adesea şocante) cuvintele lui Alexander Soljeniţîn de la începutul anilor 60. Fostul locuitor al Gulag-ului se adresa şi el gânditorilor de stânga ai Occidentului (care nu au cunoscut niciodată pe pielea lor „fericirea" de a trăi într-un regim totalitar) şi nostalgicilor comunişti. Scepticismul său faţă de pregătirea Europei de a înţelege adevărul gol-goluţ referitor la „colosul de la Răsărit" devenise proverbial: „Până când nu va fi zekuit ea însăşi, Europa nu va crede." De ce? Pentru că „a crezut în revistele sovietice de propagandă cu hârtie lucioasă" şi, adaugă el, „altceva nu-i poţi băga în tărtăcuţă". Un singur lucru o va putea convinge: experienţa directă a „zekuirii" (prizonieratul din Gulag), umilinţele şi brutalitatea din timpul interogatoriilor resimţite pe propria piele: „Doar atunci veţi înţelege, numaidecât, când veţi auzi: „Mâinile la spate!" şi veţi călca voi înşivă pe pământul Arhipelagului nostru."

părăsit familia pentru o chelnăriţă, iar fiul nu-l poate ierta. Dar cât de acceptată în societate este o asemenea meserie considerată „impură”? Prietenii şi soţia (care-l va părăsi, o vreme) îi cer să-şi caute altceva de lucru. Treptat, soţia sa iubitoare va înţelege că ceea ce face bărbatul ei, cu atâta dăruire şi profesionalism, *este* o formă de măiestrie: arta de a pregăti (spăla, machia, îmbrăca) un cadavru, în prezenţa familiei sale, spre „marea trecere”.

Într-o zi, Daigo primeşte înştiinţarea că tatăl său a fost găsit mort într-un oraş apropiat. La început refuză să-l vadă şi să-l îngrijească pentru ultima oară. Încurajat de şeful său (apoi de secretara acestuia, care îi mărturiseşte că şi ea şi-a părăsit cândva, cu sânge rece, fiul) şi de soţie, va îndeplini cum se cuvine rânduiala despărţirii pământeşti de tatăl său. Scena aminteşte de clasicul *Poveste din Tokio* al lui Yasujiro Ozu şi trimite la poeme de Lucian Blaga:

*Coboară-n lut părinţii, rând pe rând,*
*în timp ce-n noi mai cresc grădinile.*
*Ei vor să fie rădăcinile,*
*prin cari ne prelungim pe subt pământ.*
*Se-ntind domol părinţii pe sub pietre,*
*în timp ce în lumini mai adăstăm,*
*în timp ce fericiri ne-mprumutăm*
*şi suferinţi şi apă vie pe la vetre.*
*...*
*Pe lespezi dacă te-apleci*
*auzi scarabei sărutând părinteştile luturi,*
*crengile noastre căzute-n adânc,*
*în ţinuturi amare şi reci.*
*Pe lespezi urechea de-o pui, audu-se viermii*
*cu freamăt porniţi pe căile vremii*
*cu carnea noastră să se cuminece*
*pe rând în nouă duminece.*

Un film emoţionant şi cuminte despre „patul nespurcat” şi despre importanţa unui maestru pentru un discipol, despre puterea muzicii de a înfrumuseţa viaţa. Un film ca un pastel în mişcare. Un film despre nevoia omului de a-şi cinsti părinţii. Un film de zile mari despre iubire şi nevoia de iubire. Un film – *rara avis* – firesc şi sobru, presărat cu momente de umor. O prezenţă meteorică în peisajul cinematografic actual.

## ***Lăcaşul îngerului*** **(Nikolai Dreyden, 2008)**
## **Întoarcerea încă unui fiu risipitor**

Rusia, 1924. Imediat după moartea lui Lenin, Stalin îşi înteţeşte prigoana împotriva „duşmanilor poporului” şi ai „orânduirii socialiste”. Printre ei, cum altfel, preoţii şi monahii – păstori ai sufletelor.

Fiul unui preot îşi ucide tatăl „în numele puterii sovietice”, nu înainte de a primi de la el o scrisoare de recomandare. Epistola îi e necesară pentru îndeplinirea unei misiuni pe o insulă unde se află o măreaţă mănăstire ortodoxă (după Revoluţia Bolşevică, acest ostrov a ajuns sub ocupaţie finlandeză). Aici urmează să sosească însuşi comandantul suprem al armatei finlandeze, pe care „fiul risipitor” trebuie să-l asasineze. Pe insulă, Maxim (aşa se numeşte acum tânărul comisar sovietic în misiune) va ajunge clandestin, călăuzit de o fetiţă deghizată-n băiat. Ea îi va fi „înger păzitor” şi catalizator al regenerării sale sufleteşti .

Filmul, scris şi regizat, la numai 27 de ani, de tânărul Nikolai Dreyden, este povestea unei convertiri, a unei umanizări. În ultimă instanţă, e aventura *îmbisericirii minţii* unui fiu risipitor. Inflamat de amăgitorul ideal sovietic, se converteşte nu la o nouă ideologie, ci la un nou mod de viaţă. Îşi asumă, între zidurile mănăstirii, pedeapsa (adică îndreptarea, prin rugăciune neîncetată şi prin sudoarea frunţii) pentru crima săvârşită. În loc să făptuiască asasinarea pentru care fusese trimis pe insulă, alege penitenţa autoimpusă întru învierea lăuntrică şi izbăvire. Îşi descoperă adevărata identitate: aceea de om care-şi caută desăvârşirea

prin sfinţenie. Devine – printr-o nevoinţă de 15 ani – asemenea sfinţilor zugrăviţi într-o icoană din vechime (de secol XIII), a Răstignirii, pe care a descoperit-o pe zidul unei biserici.

*Lăcaşul îngerului* este un film-eveniment, puternic influenţat de atmosfera, mesajul şi transcendenţa din *Copilăria lui Ivan, Andrei Rubliov*. Peisajele în ceaţă din *Solaris, Oglinda, Nostalgia, Sacrificiul* sau *Siberiada* precum şi crâmpeie din forţa şi energia *Căinţei* ori a *Copacului dorinţelor* sunt îmbinate cu bună ştiinţă şi pricepere de un regizor foarte atent nu doar la expresivitatea chipurilor, ci şi la *sound*, scenografie, unghiuri de filmare. Tonalităţile (electronice, dar şi *chamber music*), vrednice de subiect, se comportă ca un adevărat personaj dramatic. Filmul lui Dreyden, expresiv, dar nu ilustrativ ori sentimentalist-moralizator (ca *Ostrov* sau *Preotul*), ştie să nu ucidă – aşa cum, vai, se întâmplă de atâtea ori – tainele „din flori, ochi, de pe buze ori morminte".

## ***Capcana*** **(Leontina Vatamanu, Ion Terguţă, 2009)**
## **Prea cald pentru luna aprilie**

*Capcana* este un documentar de senzaţie produs în Republica Moldova. Construit asemenea unui *thriller*, filmul te captivează şi – frumos măiestrit, în imagini, sunete şi culori impresionante – te fascinează. E foarte *catchy* şi inteligent patetic.

Evenimentele prezentate în *Capcana* sunt sângeroasele ciocniri dintre protestatari şi forţele de ordine următoare victoriei masive a Roşilor la alegerile parlamentare din capitala republicii de dincolo de Prut, din 6-7 aprilie 2009. O zi-două mai târziu, zeci de tineri care pur şi simplu se aflau prin Piaţa Parlamentului (manifestaţiile de stradă erau încă în plină desfăşurare, clădirea Parlamentului fiind distrusă de „bande de huligani") au fost arestaţi, bătuţi, torturaţi. Câţiva au scăpat şi o parte din ei (precum şi câţiva apropiaţi ai celor torturaţi până la moarte) au acceptat să vorbească liber, în faţa aparatului de filmat, despre chinurile suferite în beciurile Poliţiei. Când s-a întors acasă, povesteşte un astfel de supravieţuitor, familiei nu i-a venit să creadă că e viu. Socrul său, de 72 de ani, fusese până atunci, un nostalgic comunist. După ce i-a ascultat cutremurătoarea poveste s-a lepădat de ideologia ce i-a fost sădită-n suflet din pruncie.

Mesajul lui Alexander Soljeniţân din cartea sa, *Arhipelagul Gulag* (prima mărturie literară de anvergură despre monstruozitatea regimului comunist) este încă actual. Pentru că nu se referea doar la gânditorii de stânga ai Occidentului (care nu au cunoscut niciodată, pe pielea lor, fericirea cu de-a sila impusă de un regim totalitar), ci, iată, este valabil şi în cazul nostalgicilor comunişti din Mama Rusia (şi statele-satelit).

Mai mulţi din cei intervievaţi în acest documentar (lideri ai unor organizaţii democratice de la Chişinău, reprezentanţi ai opoziţiei etc.) afirmă, în repetate rânduri, că traumele suferite de cei arestaţi şi torturaţi abuziv (ca ţapi ispăşitori) în acele zile fierbinţi de aprilie, vor avea efecte dramatice „încă multă vreme de aici înainte" – pentru ei, care au supravieţuit, pentru familiile şi apropiaţii lor, pentru rudele şi apropiaţii celor ucişi. Iar finalul, cam apăsat ideologic, are un mesaj explicit şi „la vedere" pentru moldovenii de dincolo de Prut: *Go West!*

## ***Poveste de Crăciun*** **(Robert Zemekis, 2009)**
## **Lungul drum spre „făptura cea nouă"**

Fermecătoarea şi blânda poveste a lui Dickens despre recuperarea morală a unui om cu „inima îngheţată" rezonează cu cea din filmul lui Akira Kurosawa, *A trăi*[303] (care se va fi inspirat din Dickens).

[303] Acolo, un funcţionar mărunt şi ursuz află că suferă de cancer terminal şi mai are foarte puţin de trăit. După ce întâlneşte şi el un fel de „Christmas spirit", i se luminează deopotrivă trecutul, prezentul şi viitorul şi făptuieşte cea mai nobilă lucrare a sa: aprobă şi susţine în timp record construirea unui loc de joacă pentru copii.

Chinuit de fantoma asociatului decedat cu fix şapte ani în urmă, iar apoi de cele trei „spirite ale Crăciunului", hainul şi avarul personaj din *Povestea de Crăciun* se salvează pentru că nu consideră că este înjositor să te rogi. În fabula dickensiană (ca şi la Kurosawa), monstrul din om este biruit. Morocănosul şi trufaşul personaj renunţă la mândrie şi devine, într-adevăr, mai bun atunci când – cu ajutorul dat de „Ghost of Christmas Past" – îşi revede trecutul; se smereşte atunci când „Ghost of Christmas Present" îi pune oglinda-n faţă pentru a-şi conştientiza nimicnicia; în fine, se cutremură când „Ghost of Christmas Yet to Come" îi înfăţişează „ultima staţie" – pierzania – a rătăcirii sale. Totul se dovedeşte a fi doar un teribil vis din care mizantropul Scoorge se trezeşte ca o adevărată „făptură nouă": voios şi generos, împarte în jur bucurie şi-şi respectă promisiunea faţă de ultimul spirit („of Christmas Yet to Come"), aceea de a face din fiecare zi un Crăciun.

Sub poleiala sofisticatelor efecte speciale digitale (sonore şi vizuale), şi din această versiune Disney a povestirii lui Charles Dickens aflăm un tâlc ascuns, mereu actual, pe care – de peste două mii de ani – omenirea caută să-l trăiască neîncetat: *metanoia* (pocăinţa autentică, desăvârşirea) întru deşteptare din universul zdrobitor al egoismului, descoperirea „omului din om" şi renaşterea duhovnicească a celui bolnav sufleteşte.

## ***Home*** **(Yann Arthus-Bertrand, 2009)**
**Cetăţeni, vă implor: fiţi responsabili!**

Cu mic, cu mare, poporu' se strânge prin piaţete şi grădini de vară la un film puternic mediatizat: *Home*. Predică – laică, ştiinţifică, populistă, hipercorectă din punct de vedere politic – despre salvarea planetei de la o posibilă catastrofă, filmul lui Yann Arthus-Bertranbd se foloseşte de mijloacele cinematografice ale momentului pentru transmiterea mesajului – un fel de variaţiune pe o tema: *noi* distrugem lumea. Stilul e, evident, foarte în ton cu ritmurile galopante în care se trăieşte în „lumea bună": imagini magnifice din variate regiuni geografice sunt montate deştept; coloana sonoră şi muzica originală (Armand Amar) combină *sound*-ul etno gen Enigma cu sonorităţi *strong* electronico-simfonice; comentariul este patetic – totul sub supravegherea producătorului Luc Besson. Finalul *up* te copleşeşte cu exemple pozitive de ţări occidentale şi organizaţii care s-au angajat deja, promiţător, în felurite campanii ecologice. Asta după un cuprins plin de avertizări şi de „dovezi" la adresa existenţei vieţii pe pământ – a mineralelor şi, în ultimii 200.000 de ani, a omului.

De la un capăt la altul suntem bombardaţi cu o mulţime de cifre, date, informaţii de ştiinţă popularizată despre originile vieţii pe Planeta Pământ, despre evoluţia specilor, despre apariţia oraşelor, agriculturii, globalizării, efectului de seră etc. O singură informaţie cu iz vag religios: Insula Paştelui. Dar – cum altfel? – fără să se pomenească nimic despre semnificaţia liturgică a Paştelui. Ei bine, în această prezentare areligioasă, bazată pe o înşiruire de fapte ştiinţifice şocante, ni se lansează apelul – nouă, pământenilor – de a deveni, cât nu e prea târziu, res-pon-sa-bili. Cine să ne responsabilizeze? Nu se spune, că doar avem conştiinţe. Ce mai contează că *mass media* ultimilor 50 de ani (perioadă în care s-au înregistrat scăderi dramatice ale resurselor naturale, populaţia globului a crescut fabulos, iar globalizarea a progresat în proporţii alarmante) ne spală creierii, că nouă, celor răsfăţaţi de societatea consumistă, ni se serveşte – cu asupra de măsură şi în ambalaje tot mai atrăgătoare – *panem* dar mai ales *circem*? Important e că „n-avem timp, acum, să fim pesimişti". Trebuie – ni se spune, în repetate rânduri – să *acţionăm* „cu responsabilitate". Pământul, ne dojeneşte comentariul din *off*, a ajuns să arate „după chipul şi asemănarea celor care l-au muls de resurse" (tulburând echilibrul ecologic) şi l-au poluat. E nevoie să-l remodelăm. Să *ne* remodelăm, cum ar veni, devenind „fiinţe responsabile". Cum? Dumnezeu – cel deloc inclus în ecuaţia acestui *movie hit* al verii 2009 – cu mila. *Here endeth the lesson.*

## ***Ieşirea***
## **(C. Boisson, J. Fourvel, P.Han-Kwan, T. Reinarz, F.Roche, 2009)**
**Animaţie sofisticată, cu tâlc**

*Ieşirea*, sofisticata animaţie electronică a unei numeroase echipe de cineaşti, desenează chiar întâiul vis – intrauterin – al omului, aşa cum va fi fost şi cum va fi fiind el legănat de toate mamele pământului. „Ochiul" cineastului pătrunde în „colivia" din pântecele unei mame, acolo unde se află „întâiul rai" al fătului încă nenăscut. *Ieşirea* este filmul „alungării" („smulgerii") noastre din „primul rai". Nu din raiul copilăriei, ci din paradisul celor – de obicei – nouă luni de fericită gestaţie.[304]

Pruncul suferă acut de „fobia" ieşirii în lume pe poarta celei dintâi amăgiri. Doctorul însuşi îl ademeneşte (nu fără ironie) cu „binefacerile" lumii de afară: popularitate, bogăţie, calm, lux, felurite voluptăţi, păsări, flori, televiziune. Totul este „dincolo" şi îl aşteaptă. Fătul însă imploră milă şi-l roagă pe doctor să-i prelungească şederea în acel „cuib ocrotitor". Şi de ce ar părăsi acel „spaţiu taboric" populat de grădini, acvarii cu peşti şi plante imaginare? („Cine o să se ocupe toate acestea?") Totuşi, „ruptura" se produce fiindcă „a sosit ceasul": doctorul sparge „acvariul" şi pruncul este luat de „ape" spre cea dintâi lumină. Copilul se naşte, este ţinut – cu capul în jos – de picioare de către mamoş, care-i aplică prima lovitură peste fund. Apoi deschide ochii mari. Inevitabilul s-a produs.

Noul născut n-are habar de zbaterea ce va urma întru aflarea crângului care „e departe tare", nu ştie că „pe colivia mica şade colivia mare" şi „nu e chip de evadare". Nu ştie nimic nici despre „colivia-cazarmă" şi nici despre „lunga robie" spre care porneşte atunci când va trece pragul „coliviei în doi". Este încă prematur să afle că, albit după de schimbarea atâtor colivii, se va trezi „dat pe uşă afară", „ca un înger bolnav părăsit de cei vii". Toate acestea sunt însă posibile episoade pe care filmul de faţă nu le mai cuprinde. Pentru că, nu-i aşa, restul e tăcere.

## ***Afacerea sfântă*** **(Maciej Wojtyszko, 2010)**

### O comedie bine temperată

Filmul lui Maciej Wojtyszko este o comedie bine temperată despre satul polonez de la începutul mileniului trei, în care triumfă haimanalele, haidamacii şi „descurcăreţii".

Doi fraţi se reunesc, după ani de zile în care n-au mai ştiut unul de altul, atunci când află că tatăl lor a murit. După ceremonialul îngropăciunii sunt dezamăgiţi să afle că defunctul lor părinte şi-a lăsat averea imobiliară (casa şi pământul) unor organizaţii de caritate, dar îi înveseleşte brusc vestea că s-ar putea îmbogăţi pe seama automobilului din hambar, cumpărat cândva de tatăl lor de la însuşi Karol Woytyla (aka Papa Ioan Paul al II-lea). Pun la cale o serie de planuri, care de care mai avantajoase. Dar nu sunt singurii. Maşina cu pricina este râvnită – între alţii – şi de primarul afacerist, cu veleităţi de politician – fără scrupule – în ascensiune. Acesta întocmeşte ad-hoc o întrunire cu sătenii, unde fiecare cotizează cu bani ca să câştige dreptul de a sta câteva minute în „maşina miraculoasă" (despre care s-au şi născut o grămadă de legende).

Nu importă succesiunea de încurcături născute din presupusa „lovitură" pe care fiii moştenitori ar putea să o dea. Ceea ce merită atenţie este felul în care localnicii se raportează la acest „viţel de aur". Sunt de-a dreptul duioşi în clipele „de taină" pe care le petrec, atunci când le vine rândul, în scaunul şoferului din maşina „sfântă" (atinsă fiind cândva fostul papă ce tocmai fusese beatificat). Acolo, în faţa volanului, îşi spun păsul, iar of-urile lor (mai mult sau mai puţin egoiste şi materialiste) au un farmec dezarmant. Aceasta este „afacerea sfântă" la care participă fiecare cu „acţiuni".

---

[304] Imaginile şi povestea acestui desen animat amintesc de poemul lui Dan Verona, „Lanţul coliviilor". Tema versurilor: „evadarea" din „prima colivie" în care îi este omului dat să petreacă: pântecul mamei: *În sânul de maică stăteai şi râdeai, / O ce colivie frumoasă aveai! / Şi deodată, plângând într-o seară, / Te-ai trezit pe pământ ca-ntr-o gară / Ca şi cum ai fi fost dat afară din rai.*

Şi încă ceva. Filmul ar fi fost mult mai sărac fără prezenţa mucalită a celui numit „idiotul satului” (ce aminteşte de mai vechile filme cehe de Jiři Menzel: *Ciocârlii pe sârmă, Sătucul meu drag* ş.a.). Acest tânăr abia ieşit din adolescenţă este îndrăgostit de o fată „cu fiţe” pentru care e gata oricând să se pună în posturi ridicole. Când iubita îi face avansuri, începe să-i spună de visele cu Iisus, de la care ar fi aflat că lumea va dispărea dacă toţi devin răi. Ori împreunarea „clandestină” (fără binecuvântarea autorităţilor bisericeşti) cu care fata îl ispiteşte este – în ochii lui – o faptă rea. El însă nu vrea să fie rău şi se mulţumeşte doar să spună, în gura mare: „Cred c-am să fac o nevroză sexuală”. La final, când barajul din sat este luat de apele dezlănţuite, îi vedem – în fine – iubindu-se într-o barcă ce pluteşte pe apele care au inundat satul. Secvenţa, apăsat poetică, pare decupată din *Vremea ţiganilor* de Kusturica.

## ***Erratum*** **(Marek Lechki, 2010)**
### Repetabila povară

Existenţa oarecum ternă a unui tânăr de 30 de ani, aparent împlinit în societate, este pusă la încercare de o călătorie de afaceri „la obârşie, la izvor”, adică în localitatea natală.

După o lungă pauză, un fiu se reîntâlneşte cu tatăl vârstnic (de care-l desparte o răceală stânjenitoare), cu prieteni din adolescenţă, cu trecutul când totul era „tânăr şi clar”. La întoarcerea spre acasă, accidentează grav un *homeless* bătrân, „complet degenerat”, care îşi va sfârşi zilele înainte de a ajunge la spital. Crima săvârşită – în ochii justiţiei – nu este însă „atât de gravă” (boschetarul consumase alcool, se afla nejustificat pe partea carosabilă a drumului etc.), astfel că legea îl absolvă de vinovăţie. Dar în ochii săi? Poate că tocmai sentimentul nemărturisit de vinovăţie pentru lipsa de comunicare cu propriul tată îi dă puterea să afle cine a fost amărâtul pe care, involuntar, l-a ucis (unde locuia, cu ce se ocupa, ce familie avea etc.).

Filmul de debut al lui Marek Lechki este – dacă se poate spune aşa – cinema pur-sânge. În tradiţa bogată a şcolii poloneze de film (*Erratum* este din aceeaşi familie cu *Iluminare*, cu *Structura cristalului*, cu *Domnişoarele din Wilko* ş.a.), Lechki nuanţează cu o mare forţă de expresivitate audio-vizuală (griurile şi tonurile predominant verzi-cenuşii din decor electrizează privirea, aşa cum coloana sonoră cu armonii de elegie seduce auzul) semnificaţiile unui fapt aparent divers. Titlul trimite nu spre o eroare oarecare din viaţa unui om, ci spre însăşi greşeala care a frânt cel dintâi zbor personajului ce trece acum printr-o dificilă perioadă de criză (încercare, judecată) a sinelui propriu, când îşi reconsideră opţiunea pentru profesie (visa să studieze muzica, dar – excalamă într-un moment de descătuşare – a ajuns la un „căcat de şcoală de contabilitate de trei ani”) şi mai ales gestul egoist de a-şi abandona cândva tatăl, „singur şi bolnav”, după moartea mamei.

Fără nicio undă melodramatică sau obositor-moralizatoare, povestea din *Erratum* – ce aminteşte deopotrivă de *În numele tatălui* şi de *Plecări* – îşi urmează traseul din „punctul mort” al rătăcirii unui „fiu risipitor” până în pragul nebănuitei „iluminări” sau „schimbări la faţă”.

## ***Crulic – drumul spre dincolo*** **(Anca Damian, 2011)**
### Revirimentul animaţiei

La început n-a fost decât un fapt (aproape) divers: un român, care ajunge în Polonia şi este victima unei erori judiciare, face greva foamei într-o închisoare poloneză (de unde trimite – zilnic şi inutil – scrisori de protest la ambasade şi consulate) şi, nesprijinit defel de autorităţi (române sau poloneze), moare, după care este transportat acasă. Ştirea devine un excelent pretext pentru un exerciţiu de stil. Stil cinematografic.

*Crulic* este un film greu încadrabil într-un gen cinematografic. Dar poate că asta e şi miza lui. Ceea ce contează în *Crulic* nu e atât reprezentarea *tale quale* a unei „morţi anunţate”, cât discursul filmic extrem de modern, de insolit, de incitant. Ceea ce uimeşte (acesta e cuvântul!) la acest film e tocmai forma sa neobişnuită, poetica sa. Diversitatea

modalităţilor de expresie (docu-dramă, animaţie, grafică pe calculator, colaje de fotografii, inserţii de imagini cinematografice, o concepţie elaborată a coloanei sonore ş.a.) întrece – fapt îmbucurător – monotonia stilistică din multe filme *cult* ale momentului.

„Reconstituirea" vieţii lui Claudiu Crulic şi a drumului său – de mucenic, de mărturisitor – „spre dincolo" (dincolo de graniţele ţării, dincolo de graniţele vieţii) are suflet, umor şi ritm. Ar putea fi accesibilă (fără să facă vreo concesie melodramei) şi pe placul tinerilor. Dacă difuzarea unui astfel de film, în România, s-ar face în condiţii decente şi cu *know how* (dar asta e o altă problemă)[305].

## ***Artistul*** **(Michel Hazanavicius, 2011)**
## **Culori şi vorbire bine camuflate**

În sala de cinema – în rarele ocazii în care, exclusiv datorită repertoriului oferit, o vizitez – mă simt tot mai stingher. Am ajuns iar, ca spectator, în faţa unui „mare ecran" din elegantul multiplex local, abia după trei ani. În „completare" am văzut reclame şi trailere de la câteva producţii populare (toate americane, evident) ce-şi aşteaptă premiera: o „supercomedie", un *thriller*, un film de „superacţiune", un *fantasy*. Apoi a început filmul pentru care am simţit că s-ar putea să merite să mă reîntorc, pentru o dată, la cinema. Şi a meritat.

*Artistul* e mut (dar cu multă muzică şi o coloană sonoră inteligent concepută) şi alb-negru. Opţiunea regizorului se justifică dramaturgic: suntem în America de la sfârşitul anilor 20, în lumea filmului, când sonorul abia începea să-şi facă apariţia (şi să provoace primele victime). Filmul conţine o serie de provocări pentru spectatorul obişnuit de cinema. Prezenţa lui pe ecrane este asemenea unei comete. Pentru unii, *Artistul* e desuet-bizar, pentru alţii e salvator. Mulţi vor strâmba din nas, neînţelegând de să faci un film alb-negru şi mut în mileniul trei, când ecranele din întreaga lume găzduiesc acum doar producţii color şi „vorbite". Vor fi însă şi din cei care ştiu să-i salute entuziast viziunea insolită, citatele discrete din filme de referinţă ca *Luminile oraşului, Cetăţeanul Kane, Umberto D*. Multora însă le vor scăpa trimiterile la Rudolph Valentino, Douglas Fairbanks, Gene Kelly. În fine, nu toţi sunt pregătiţi să primească un „altfel de film" ce mizează pe expresie (cu adevărat se spune că nu nu există frumuseţe adevărată fără expresie), atmosferă de tip *retro*, personaje ce împrumută din bonomia poveştilor melodramatice „de suflet", necontaminate de violenţă şi senzaţionalism.

*Artistul* este, într-adevăr, un film „altfel". Mai ales în raport cu repertoriul uniformizant şi banal pe care „împărăţia producătorilor" de la Hollywood îl impune unui public din ce în ce mai globalizat, mai spălat pe creieri. Mai rar aşa un tip de *entertainment* rafinat (un *feel good movie*) şi inteligent, cu evidente accente melodramatice (în partea a doua), în care cuvântul vorbit e aproape inexistent (în filmele de tip *main stream* se vorbeşte mult, chiar dacă nu e nimic de spus – ori poate tocmai de aceea). Mai rară preocuparea de a analiza relaţia dintre artă şi viaţă, de a conferi imaginii de film o neobişnuită forţă de sugestie. Culoarea şi „vorbirea" *Artistului*, deşi par că lipsesc, sunt doar bine camuflate în forme şi sunete ce aşteaptă să fie descoperite de spectatorul atent şi fără prejudecăţi.

---

[305] Într-o primitoare încăpere din Bastionul Cetăţii (o zonă recent renovată din Timişoara), printre degustări de vinuri, fructe uscate, produse de patiserie şi cofetărie, printre cărţi şi articole multimedia, am urmărit cu sufletul la gură proiecţia lui *Crulic – drumul spre dincolo*. S-a prezentat o copie de festival, cu subtitrare exclusiv în engleză (pentru comentariul în română), partea în engleză fiind netradusă în română. La începutul conferinţei de presă următoare proiecţiei, câţiva spectatori mai în vârstă au protestat, iritaţi, deşi – în lipsa unei subtitrări – sensul filmului se poate lesne desluşi numai din sugestiva combinaţie audio-vizuală. (Mai ales că jumătate din film a fost vorbit în română.) Culmea e că observaţiile veneau din partea unor intelectuali, care – fără un efort prea mare – puteau să ajungă mai repede la „miezul" poveştii, să-i prindă „poanta". Iar „poanta" lui *Crulic* e dată de atmosfera creată în jurul personajului din film, de numeroasele conotaţii culturale (Kafka, Dostoievski, Munch ş.a.).

## CINE-TIPAR

### *Andrei Tarkovski – Filmul ca rugăciune*
**(Elena Dulgheru)**

Receptarea studiului Elenei Dulgheru presupune, din partea cititorului neiniţiat în teologie, o minimă aşezare duhovnicească  asumată, conştientă  în Biserică. De asemenea, este utilă o familiarizare prealabilă cu terminologia iconografică, filozofică. Din partea cititorilor mai avizaţi în domeniul teologic, se cere o asumată deschidere spre „lume" şi o lipsă de complexe faţă de cultură.

Desconsiderarea reciprocă dintre facultăţile de artă şi institutele teologice ar putea fi  afirmă autoarea monografiei  pricina pentru care mulţi artişti continuă să vadă în Tarkovski exclusiv un „regizor-meşteşugar priceput", dar nu un „artist-profet" credincios menirii sale: aceea de a-şi apropia publicul mai degrabă de dimensiunea liturgică a vieţii decât de sala de cinema. Tot aşa, mulţi teologi se sperie de prezenţa „lumescului" şi de încifrarea simbolică (derutantă, copleşitoare, sofisticată) din opera sa. În epilogul cărţii, autoarea se întreabă retoric dacă nu cumva teologia se autoizolează refuzând să cunoască limbajele lumii[306].

Artist situat undeva „la mijloc între Biserică şi societate", Andrei Tarkovski învaţă din (şi dialoghează cu) „înţelepciunea lumii" (pe care o regăseşte anemică prin cinemateci, în schimb bogată şi densă în natură, biblioteci, filarmonici, muzee) îndreptându-şi publicul spre „sfera sacrului, a religiosului şi mai cu seamă a Bisericii". De aceea, Elena Dulgheru optează pentru o abordare din perspectivă metafizică şi religioasă, „mult mai fecundă şi mai în spiritul operei, decât una strict cinematografică". Fără a minimaliza elementele ce ţin de limbajul filmic, autoarea îşi propune să îl studieze pe regizor din direcţia acelor „diagonale ale spiritului care îl articulează şi îi definesc întregul operei": iconografia bizantină (a cărei deslușire o aflăm nu în muzee, ci cadrul viu eclezial şi liturgic), pictura (Leonardo, Breughel, Rembrandt, Dürer, Piero della Francesca, pictura olandeză din secolul al XVII-lea), muzica (J. S. Bach, Pergolesi, Mozart, Purcell, Wagner, Ravel, Beethoven, dar şi *soundul* muzicii electronice a lui Eduard Artemiev) şi regizorii-creatori de „universuri artistice, mitologii şi lumi în sensul cel mai larg şi mai profund pe care poate să-l ofere puterea demiurgică artei" (Bresson[307], Vigo[308], Dreyer[309], Dovjenko[310], Buñuel[311], Kurosawa[312], Antonioni[313], Paradjanov[314], Abuladze[315], Bergman[316], Fellini[317], Mizoguchi[318]).

---

[306] „Oare nu desconsiderarea lumescului şi ignorarea scânteii divine din semeni şi din activităţile laice amplifică sciziunea progresivă dintre Biserică şi societate?"

[307] Robert Bresson ocupă un loc aparte în cinematograful francez, fiind inclasabil şi neputând fi ataşat nici unei şcoli, nici unei mişcări. Este „un artist solitar, tăcut şi secret", „un perfecţionist atât în ceea ce priveşte expresia sa verbală, cât şi în metodele de lucru" (Marcel Martin). Stilul său transcendental aminteşte de iconografia bizantină prin „predilecţia pentru bidimensionalitate, compoziţii simetrice şi frontalitate" (Paul Schrader).

[308] Jean Vigo este autorul câtorva filme experimentale (*À propos de Nice, Atalanta, Nota zero la purtare*) ce surprind „refuzul unei civilizaţii care generează un fel de infern social şi prin dinamitarea unui infern interior care confruntă într-o luptă sângeroasă imaginarul şi realul" (Henri Agel) şi „aduc o „revendicare absolută, o punere discuţie a tuturor structurilor vremii", fiind „o morală a libertăţii şi a iubirii" (François Chevassu).

[309] „Carl Dreyer a fost adesea comparat cu Ingmar Bergman, de care îl apropie atât austeritatea nordică, precum şi subiectele legate de religie. Dar în timp ce majoritatea personajelor lui Bergman aderă la credinţă împotriva voinţei lor, cele ale lui Dreyer evoluează în spaţiul graţiei divine: nici unul dintre ele nu încearcă să se elibereze de responsabilităţile pe care le are ca parte a unui univers predeterminat. Din acest punct de vedere Dreyer se apropie mai mult de Bresson decât de Bergman, cu care împarte însa credinţă în puterea iubirii trupeşti" (Peter Cowie).

[310] Farmecul operei lui Alexander Dovjenko se regăseşte în „îmbinarea armonioasă dintre realitatea obiectivă şi inspiraţia poetică, dintre elementele mitologice şi lumea modernă, dintre umor şi patetic" (Serghei Eisenstein), iar „forţa sa stătea în naivitate şi în puritate" (Andrei Mihalkov-Koncealovski).

„În ce măsură este sacrul reprezentabil în artă şi în ritualul religios?" – se întreabă recurent Elena Dulgheru, amintind că ambele (artă şi religie – „două feţe ale aceleiaşi monede" spune Tarkovski) se folosesc de simboluri, extinzându-le registrul fiinţial, de la „simplu semn stilistic ori gestual, la purtătorul unei vieţi superioare". Simbolismul tarkovskian rămâne un mister pentru occidentali (nu poate fi transpus în cuvinte decât în mare pierdere), fiind predispus mai degrabă spre contemplaţie (ca „poartă spre transcendent") decât spre „faptă". Filmele sale urmăresc o „reafirmare a mesajului creştin cu mijloacele esteticii orientale", izbutind o „reîmbrăţişare – nu ecumenistă, ci în duh – a Orientului cu Occidentul", o mobilare a spaţiului „necuvintelor" din spiritul omenesc şi divin, aşa cum se regăseşte el în icoana bizantină, în pictura alegorică. Cât despre „timpul din cadru", el este la Tarkovski – folosind terminologia blagiană – o „poartă spre metafora revelatorie", o „fereastră spre absolut". Ceea ce vedem nu este „epuizat de imaginea vizuală", ci face aluzie la ceva care „se întinde nesfârşit de mult în afara cadrului". De altfel, Tarkovski n-a fost niciodată adeptul artei explicite, denotative, adresate strict intelectului, considerând că „tendenţiozitatea şi introducerea vederilor ideologice este dăunătoare din capul locului", căci „procedeele folosite de artist trebuie să rămână neobservate".

---

[311] Luis Buñuel „a ştiut să-şi introducă visele în realitate", „a suferit de fiecare dată când o bombă exploda undeva în lume", „a luptat împotriva tuturor formelor de nazism moral şi social" şi „nu s-a considerat liber atâta timp cât un singur om de pe pământ suferea din pricina unor oameni care se cred stăpâni", „a ştiut să fie un revoluţionar, un suprarealist", „a fost suficient de puternic pentru a ne ajuta să schimbăm viaţa, să eliberam omul" (Ado Kyrou).

[312] „Reprezentantul a ceea ce s-ar putea numi „neorealismul japonez", Akira Kurosawa a întreprins constant incursiuni în literatura clasică universală: Shakespeare, Dostoievski, Gorki, atunci când nu a evocat istoria şi actualitatea nipone. În viziunea sa tragediile shakespeariene par că ne vin din străfundurile istoriei nipone, din vremea sângeroaselor lupte dintre clanuri: *Tronul însângerat, Ran*. La rândul lor, adaptările după clasicii ruşi (*Idiotul, Azilul de noapte*) devin impresionante drame sociale japoneze" (Aura Puran).

[313] „Trăim în fiecare zi o aventură, ideologica sau sentimentală. Drama noastră este noncomunicarea şi acest sentiment domina personajele filmelor mele" (Michelangelo Antonioni).

[314] „Opera lui Serghei Paradjanov corespunde perfect definiţiei de cinematograf poetic. Dacă filmele sale au o poveste, aceasta nu este decât ramurile unui copac pe care se deschid, ca nişte frunze, planurile. Hobby-ul lui Paradjanov este colajul pe bază de figurine, flori, veselă, costume. Iar fiecare colaj al său apare ca un univers în sine, ca un film desăvârşit" (Alexandr Lavrin).

[315] Tenghiz Abuladze este cunoscut mai ales pentru *Căinţa* (pamflet antistalinist şi anti-totalitar, comedie absurdă şi suprarealistă cu accente orwelliene), prezentat astfel de către regizor: „Acest film este despre brutalitatea terorii, despre demnitatea şi dârzenia celor care i se opun, despre crimă şi pedeapsă, păcat şi căinţă. Acţiunea lui se petrece în Georgia, dar ar fi putut avea loc oriunde legile şi sufletele oamenilor sunt violate, iar teroarea, trădarea şi frica devin o stare de fapt".

[316] „Personajele filmelor mele sunt exact ca mine, adică animale mânate de instincte şi care, în cel mai bun caz gândesc atunci când vorbesc. … Avem totul. Dar în mijlocul acestei vieţi pline există un mare vid. În filmele mele descriu acest vid şi tot ceea ce inventează omul pentru a-l umple. În felul acesta, vreau să dau un sens spiritual unei civilizaţii care stă sub semnul abundenţei materiale" (Ingmar Bergman)

[317] „Concret şi oniric, mizer şi angelic, universul lui Fellini este – ca şi cel al lui Charlie Chaplin – un univers cinematografic hărăzit cu o mare puritate şi o mare rigoare" (Jacques Doniol). „Libertinajul, gustul pentru profanare, sentimentul neputinţei, permanenta fragmentare prin prezentarea unor mici „felii de viaţă", întoarcerea obsedantă la o condiţie care nu se schimbă niciodată, refugiul în natură, căutarea lui Dumnezeu (căutare amestecată cu o teamă fundamentală de a crede), incapacitatea de angajare în acţiune şi soluţia finală într-un catharsis estetic, sunt tot atâtea motive care ne pot îndemna să-l plasăm pe Fellini în istoria decadenţei europene" (Renzo Renzi).

[318] În filmele lui Kenji Mizoguchi „realul este dublat de vis, realitatea de iluzia realităţii, realitatea interioară şi cea exterioară fiind prezente în aceeaşi imagine" (Cristina Corciovescu). Unii comentatori îl apreciază la superlativ: „Mizoguchi este pentru cinematograf ceea ce a fost Bach pentru muzica, Cervantes pentru literatura, Shakespeare pentru teatru, Tiţian pentru pictura: cel mai mare" (Jean Douchet).

Un loc important în studiul Elenei Dulgheru îl reprezintă analiza arhetipurilor (modele prime, idealuri ale obiectelor sensibile) din opera lui Tarkovski: casa, timpul, motivul hristic, chipul femeii şi al copilului, bestiarul (calul, câinele, pasărea), precum şi cele patru elemente primordiale (pământul, apa, aerul, focul). Casa – interioritate fericită, maternă, părintească, leagăn din copilărie (*Solaris*, *Oglinda*), coloană vertebrală a tradiţiei (*Solaris*), obiect al ofrandei (*Sacrificiul*) – este un teritoriul al siguranţei; lipsa casei (în *Copilăria lui Ivan*, *Rubliov*) aminteşte că „omul nu are casă pe pământ”[319].

Potrivit aceleiaşi terminologii blagiene, timpul este „havuz” (orientat spre viitor, în *Compresorul şi vioara*, *Copilăria lui Ivan*, *Rubliov*, *Solaris*), „cascadă” (al căutării originilor uitate, în *Solaris*), al pocăinţei (*Călăuza*) şi aşteptării (*Nostalgia*), al memoriei (*Oglinda*) şi, în fine, al *escaton*-ului sau al „lucrurilor de pe urmă” (*Sacrificiul*).

Desluşirea motivului hristic impune apelul la icoana bizantină – „singurul obiect din sfera culturii care dă seama de caracterul liturgic, euharistic al relaţiei omului cu Dumnezeu”. Ca şi în icoane, la Tarkovski materia – organică şi anorganică – este îndumnezeită, are o vocaţie „pneumatoforă” (purtătoare de duh). Taina icoanei, arată Elena Dulgheru, îi permite omului să se poată împărtăşi – prin artă – cu Dumnezeu. Imaginea din filmele lui Tarkovski poartă trăsăturile icoanei şi de aceea scapă ochiului neatent, deprins cu reprezentări facile, ilustrative[320].

Prima monografie în limba română dedicată lui Tarkovski reliefează – *nota bene*: cu argumente – angajarea profundă (neostentativă, netendenţioasă) şi deschisă a regizorului, în paradigma creştin-ortodoxă, spre „înţelepciunea lumii” care nu l-a cunoscut pe Hristos. De aici încolo, fiecare cititor este liber să judece – în funcţie de sistemul său de valori, de vectorii duhovniciei sale – dacă accentele cărţii lui Elena Dulgheru îi sunt folositoare şi ziditoare sau, dimpotrivă, dacă abordarea este una desuetă, îngustă, discutabilă, sărăcindu-l şi împuţinându-l pe artistul Tarkovski. Religiozitatea creştină a operei tarkovskiene – nepropagandistică, nedeclarativă, ci una a adâncimilor – este, pentru unii mumă, pentru alţii ciumă[321].

## ***De vorbă cu Marina Tarkovskaia, sora regizorului Andrei Tarkovski***
## **(Elena Dulgheru)**

Pe lângă interviul cu Marina Tarkovskaia, volumul Eelenei Dulgheru mai cuprinde cinci povestiri din cartea surorii celebrului regizor[322], poeziile lui Arseni Tarkovski din filmele fiului său (*Oglinda*, *Călăuza*, *Nostalgia*), articolul „Andrei, Cel Întâi-Chemat al artei a

---

[319] Un subcapitol se intitulează chiar „locuinţa taborică”, pe baza replicii personajului principal din *Călăuza* care – pe când se află, alături de Scriitor si Profesor în faţa Camerei Dorinţelor (unde nici unul dintre ei nu va intra) – exclamă asemenea lui Apostolului Petru pe Muntele Taborului: „Ce bine este aici! Ce linişte! Nu este nimeni care să ne facă vreun rău!” De ce tocmai acolo? Pentru că acolo e casa adevărată, unde răutatea oamenilor nu are putere şi nimeni nu le poate face nici un rău.

[320] Tot astfel, formele, culorile şi mozaicurile iconografiei bizantine par – pentru ochiul superficial – desuete, abstracte, impersonale, statice, greoaie şi mute. Şi aceasta pentru că artistul bizantin dispare înapoia Tradiţiei care vorbeşte. Înaintea icoanei nu putem fi simpli spectatori (căci se cuvine a o cinsti, prin rugăciune) tot aşa cum înaintea *Bibliei* nu putem fi doar simpli cititori.

[321] Pentru comentatorii sceptici, agnostici – avizaţi sau nu – abordarea Eelei Dulgheru este mai degrabă ciumă. I s-a reproşat opţiunea de a „pune între paranteze influenţele cinematografice ale cinematografului tarkovskian” în favoarea „recuperării sale religioase”, care însă „nu mai comunică – decât adiacent – cu practica şi teoria cinematografică” (Alex Leo Şerban, „Un artist sovietic”, *Dilema*, nr. 476/2002). Adepţii acestui tip de receptare par să conteste orice posibilitate a materiei (deci şi a peliculei) de a media, în vreun fel sau altul, dumnezeirea. În orice caz, nu pe „omul religios” pare să îşi fi propus Andrei Tarkovski să-l recupereze. Filmele sale, fără excepţie, au ca temă principală „îmbisericirea minţii”. Personajele sale cunosc o „fericire amară” (atunci când sunt purtătoare ale „adevăratei credinţe”) sau se zdrobesc (datorită circumspecţiei excesive în raport cu lumea nevăzută) de propria lor raţiune „dezbisericită”.

[322] Cioburile oglinzii, o carte în care „fenomenul Tarkovski” este urmărit pe parcursul a câtorva generaţii.

şaptea", un tabel cronologic al vieţii şi o filmografie Andrei Tarkovski (datele tehnice ale filmelor, premii etc.).

Fiecare film regizat de Andrei Tarkovski, arată Marina Tarkovskaia, era primit „ca o revelaţie". Erau vremuri când pentru mărturisirea credinţei (şi pentru multe alte „atitudini duşmănoase" faţă de „omul nou" al comunismului) se primeau ani grei de temniţă ori pur şi simplu un glonţ în ceafă. Tarkovski, deşi nu vorbea niciodată pe platourile de filmare (şi foarte rar în particular) pe teme religioase, reuşea să facă filme extrem de bogate în conotaţii despre problemele spirituale ale omului, despre nenumăratele contradicţii ale sufletului omenesc şi căutarea dreptei socotinţe în viaţă. Peste ani, după moartea sa (în decembrie 1986), „mitul Tarkovski" e încă viu. Sora regizorului avea să devină pentru el un PR autorizat şi extrem de devotat. A călătorit în toată lumea cu filmele sale, a scris cărţi, a dat interviuri. Îşi aminteşte – între altele – de mini-stagiunile dedicate lui Andrei Tarkovski în Germania (când entuziasmul receptării a topit proverbiala răceală a nemţilor) şi din Chile (unde organizatorii au pregătit o pancartă pe care au scris: TARKOVSKI TRĂIEŞTE!).

A apărut însă şi o „ofensiva anti-Tarkovski" a criticilor de film din Rusia şi nu numai: „Această tendinţă a culturii noastre, a literaturii, din muzica uşoară, din televiziune, din mass media, toată această avalanşă de vulgaritate şi de cinism prăbuşită peste noi nu poate să nu se răsfrângă şi asupra culturii majore, asupra filmului şi, în particular, asupra atitudinii faţă de Tarkovski", comentează Marina Tarkovskaia. Pentru că „oamenii de asfalt", mai spune ea, „nu se pot apropia de un ideal spiritual, ca acela al lui Andrei"[323].

Poate avea urmaşi spirituali în cinema Andrei Tarkovski? – îşi întreabă Elena Dulgheru interlocutoarea. Modul de supravieţuire în lumea filmului, explică sora cineastului, este exacerbat mercantil: „Timpurile de acum din Rusia şi din întreaga lume sunt dominate de bani, numai de bani." Prin urmare Tarkovski nu mai are urmaşi: „A fost Kaidanovski[324], care din nefericire a murit foarte devreme." Ar mai fi apoi Alexander Sokurov, însă „şi el îşi are calea lui proprie".

Capitolul „Andrei Tarkovski – Cel Întâi Chemat al artei a şaptea" trece în revistă cugetările şi convingerile regizorului despre enorma responsabilitate a artistului şi „arta păcătoasă" – un „gând sacrileg" determinat de criza culturală a ultimului veac. Ultimul sfert de veac XX îi permite artistului să se poată dispensa de orice reper spiritual, să-şi privească talentul ca pe o proprietate a sa, să considere că talentul nu îl obligă la nimic. De unde şi lipsa de spiritualitate din arta contemporană: „Arta – afirmă Tarkovski în celebrul său *Cuvânt despre Apocalipsă*, rostit de cineast cu doi ani înainte de a muri, în biserica londoneză St. James – se transformă fie într-o căutare formală, fie într-un produs comercial, iar cinematograful se găseşte în punctul de vârf al acestei situaţii."

Ultimele rânduri ale cărţii punctează jocul secund al cinematografului tarkovskian şi moştenirea sa duhovnicească: „Desigur că cineaşti căutători ai reîntâlnirii cu Dumnezeu au mai existat, chiar dacă pot fi cu greu număraţi pe degetele unei mâini. Dar abia la Tarkovski se poate vorbi coerent de un cinematograf mărturisitor, înscris într-o poetică a sacrului bine definită. Şi, dacă există şi astăzi artişti care încearcă să recupereze dimensiunea filocalică a meşteşugului lor (sfinţenia), aceştia trebuie să înceapă cu sfinţirea gândului şi a gestului, prin cercetarea izvorului filocaliei, trăirea Cuvântului lui Dumnezeu."

## ***„100 (+1) filme"***

[323] Da şi nu. E drept că „asfaltul" tinde să atrofieze simţul omului pentru natură, pentru acele valenţe tainice, mistice din cultura accesată de Tarkovski, însă nu orice „om de asfalt" este insensibil la poetica tarkovskiană, după cum nu orice om „de la ţară" (ori care a crescut într-o casă, nu la bloc) este automat şi necondiţionat un fan al filmelor sale. Receptarea „poeticii sacrului" din opera lui Tarkovski presupune, se ştie, o minimă aşezare duhovnicească – asumată, conştientă – în Biserică sau cel puţin o familiarizare prealabilă cu terminologia iconografică, filozofică şi o curiozitate intelectuală faţă de cultura lumii (dar mai ales o râvnă pentru cultura inimii) la care cineastul face nenumărate referinţe. Iar aceste condiţii le poate îndeplini – chiar dacă indirect şi pe ocolite – şi „omul de asfalt".

[324] Este vorba de actorul Alexander Kaidanovski, interpretul principal din *Călăuza*.

**(Cristina Corciovescu, Adina Darian, Dana Duma,
Magda Mihăilescu, Aura Puran, Eugenia Vodă, Călin Căliman)**

Cei şapte critici de film au alcătuit pentru *Almanahul Enciclopedic Contemporanul 1985* o „enciclopedie cinematografică în 100 (+1) de filme". Cu alte cuvinte, un *top 100(+1)* al celor mai bune filme din toate timpurile, pe baza opţiunilor din acel moment[325]. Selecţia include o serie de opere clasice, reprezentative pentru evoluţia cinematografului narativ, pentru stiluri şi poetici filmice de pe toate meridianele – opere perene a căror vizionare şi … digerare constituie temeiul culturii cinematografice a oricărui cinefil. Lista cuprinde filmele: *Marele jaf al trenului; Independenţa României; Intoleranţă; Cabinetul doctorului Caligari; Comoara lui Arne*[326]*; Nanuk, eschimosul; Rapacitate; Ultimul dintre oameni; Goana după aur; Crucişătorul Potiomkin; Mecanicul „Generalei"*[327]*; Metropolis; Mama*[328]*; Napoleon*[329]*; Patimile Ioanei d'Arc; Pământ; Îngerul albastru*[330]*; Milionul; Scarface*[331]*; Supa de raţă; Atalanta; Albă ca zăpada şi cei şapte pitici; Suflete în ceaţă; Diligenţa; Regula joculu; Pe aripile vântului; Dictatorul*[332]*; Stan şi Bran studenţi la Oxford; Cetăţeanul Kane; O noapte furtunoasă; Maria Candelaria; Henric al V-lea; Roma, oraş deschis; Scurtă întâlnire; Ivan cel Groaznic; Hoţii de biciclete; Rashomon*[333]*; Bulevardul Amurgului*[334]*; Vacanţele domnului Hulot; Povestirile lunii palide după ploaie; Moartea unui ciclist*[335]*; Pather Panchali*[336]*; Un*

---

[325] La începutul veacului XXI apărea şi în librăriile din România antologia *1001 de filme de văzut într-o viaţă*. Şaherezadă a cinefilului din secolului XX, volumul editat de Steven Jay Schneider cuprinde o selecţie eterogenă şi chiar pestriţă. Pe lângă câteva filme de referinţă sau „de autor", capodopere unice şi irepetabile (sub o pătrime din totalul titlurilor), lista lui Schneider include o serie mult prea lungă de producţii (western şi comedii de situaţii, drame psihologice şi melodrame, musical-uri şi filme poliţiste etc.) ce prezintă un interes mai degrabă sociologic decât cultural-cinematografic. De altfel, acest cocktail filmografic nu-şi propune decât tangenţial explorarea operelor bazate pe „distrugerea" genului cinematografic, pe convingerea potrivit căreia filmul poate fi şi el (asemenea celorlalte arte) un fel de microscop care-l conduce pe artist la tainele propriului său suflet şi le arată oamenilor aceste taine comune tuturor. Selecţia cultivă filmul-blockbuster, produs comercial tipic hollywoodian, încărcat de clişee şi filme din zona bloody, bizzare, junk şi trash.

[326] Filmul lui Stiller este apreciat pentru „comuniunea omului cu aspra natură înconjurătoare şi ridicarea acesteia la rang de personaj", „viziunea filozofică asupra lumii" şi „poezia imaginii".

[327] „O montare de o amploare demnă de Griffith aduce o autenticitate rar întâlnită în comedie: războiul e parte integrantă a acţiunii, după cum patriotismul eroului e inseparabil de iubirile lui – locomotiva („Generalul") şi logodnica (Annabelle)" (Joel Magny).

[328] Filmul lui Pudovkin valorile psihologice oferite detaliului cinematografic" şi modalităţile cinematografice foarte asemănătoare romanului modern.

[329] Structurile polifonice şi „poliviziunea" sunt principalele atu-uri ale capodoperei lui Abel Gance.

[330] Filmul lui Sternberg rămâne o „mărturie lucidă despre degringolada Germaniei în anii 30".

[331] Aici, Howard Hawks sugerează, pentru întâia dată într-un film, „amploarea forţei Mafiei ce guvernează din umbră economia şi politica americană".

[332] Avertismentul lui Chaplin – grav, clarvăzător, împotriva demenţei fasciste – anticipează strivitoarea caricatură a lui Hitler întreprinsă de Brecht în Arturo Ui.

[333] Acesta este filmul cu care cinematograful nipon a sedus lumea, obţinând un „Leu de Aur" la Veneţia Iniţial, japonezii aveau rezerve faţă de înscrierea lui în festivalul de la Veneţia. Credeau că occidentalii nu-l vor înţelege. După obţinerea marelui premiu, industria japoneză a filmului avea să profite de pe urma acestui succes, trimiţând cu regularitate filme la festivaluri din întreaga lume.

[334] Filmul lui Wilder ste „una din cele mai aspre rechizitorii făcute vreodată Hollywoodului", „un tulburător portret al declinului vedetei".

[335] Alice Mănoiu consideră că *Moartea unui ciclist* e „analiza feroce şi totuşi pasionată, lucidă şi pătimaşă a unui golem înfricoşător: egoismul, transformat din slăbiciune morală în forţă conservatoare a speciei, şi distrugătoare a tot ce-i stă în cale".

[336] „Tocmai această încăpăţânată căutare a autenticităţii (sub vădita influenţă a neorealismului italian – Ray a fost puternic influenţat de *Hoţii de biciclete*) conferă originalitate filmului în peisajul unei cinematografii dominate de escapismul unor poveşti garnisite cu cântece şi dansuri" (Cristina Corciovescu). Datorită preocupărilor sale pentru tema relaţiilor dintre oameni, Ray a fost acuzat ca

*condamnat la moarte a evadat; La „Moara cu noroc”*[337]*; Al 41-lea*[338]*; Fragii sălbatici*[339]*; Cenuşă şi diamant*[340]*; Zboară cocorii; Cu sufletul la gură; Hiroşima, dragostea mea; Aventura; Zazie în metrou; Psycho; Sâmbătă seara, duminică dimineaţa; Umbre*[341]*; Poveste din cartierul de vest; Viridiana; Accattone; Ghepardul; Umbrelele din Cherbourg; Servitorul*[342]*; America, America; Billy mincinosul*[343]*; 8 ½; Sărmanii flăcăi; Pădurea spânzuraţilor; Duminică la ora 6; Un bărbat şi o femeie; Am întâlnit şi ţigani fericiţi; Absolventul; Amintiri despre subdezvoltare; Odiseea spaţială 2001; Andrei Rubliov; Antonio das Mortes; Începutul; Cazul Mattei; Clasa muncitoare merge în paradis*[344]*; Sperietoarea; Noaptea americană; Aguirre, mânia zeilor*[345]*; Conversaţia; Sclava iubirii; Comedianţii*[346]*; Petrecere la vilă; Cronica anilor de foc; Şoferul de taxi; Reţeaua; Întâlniri de gradul trei;*

---

ignoră problemele cu adevărat serioase ale vieţii în India: sărăcia, corupţia oficializată şi intoleranţa religioasă.

[337] George Littera: „Filmul lui Iliu denotă o concepţie filmică dusă până la ultimele consecinţe ale demersului artistic: atmosferă şi descripţie socială, caractere puternice şi adevăr psihologic, ritm şi tensiune, desăvârşiri plastice” şi „schiţează coordonatele unui stil cinematografic naţional, ale unei viziuni cu adânci rădăcini în solul realităţii şi culturii româneşti.” „Când am realizat *La „Moara cu noroc”* s-a vorbit despre o influenţă a westernului...Într-adevăr, în *Moara cu noroc* puteau fi regăsite unele din elementele pe care canoanele critice le stabiliseră drept caracteristice genului amintit: hanul izolat, la răscruce de drumuri; cavalcada; caleaşca; fuga prin pădure etc. Toate există însă şi în nuvela pe care Slavici a scris-o cu mult timp înainte de afirmarea westernului, în spiritul unui realism critic evoluat.” (Victor Iliu, *Cinema*, 4, 1964) Pentru Titus Popovici, co-autor al scenariului, *Moara*… este „primul film românesc, un film matur de o splendidă plasticitate” în care excelează „un „suspense” atât de magistral condus, cu economia de mijloace a adevăratei arte”, ca în scena crimei şi a procesului (cf. Nicolae Cabel, *Victor Iliu, „surâsul rezistenţei”*, p. 56).

[338] Filmul lui Ciuhrai respinge maniheismul filmelor sovietice de până la el, fiind salutat drept vestitorul unei noi etape.

[339] *Fragii sălbatici* este un „road movie” în care „personajul îşi explorează propriul trecut pentru a se confrunta cu o problemă care îl preocupă constant, iar la final ajunge să se împace cu propria personalitate”. (Robert Emmet Long, *Ingmar Bergman. Film and Stage*, p. 78)

[340] „Adevărata dimensiune a filmului este escatologică. Când totul este spus în filmul lui Wajda, accentele nu mai cad pe reconstituirea istorică; rămâne doar preocuparea regizorului pentru marile teme ale omenirii: viaţă, moarte, frumuseţe, dragoste şi infernul crimei. Există o scenă în *Cenuşă şi diamant*, unde doi oameni, criminalul şi victima sa, cad unul în braţele celuilalt, ca şi cum ar căuta izbăvirea dintr-o altă parte – de la destin, poate. Această scenă rezumă întregul film ca o elipsă ce ne aminteşte nu numai de tragicii vremurilor noastre, ci şi de Eschil sau Shakespeare” (Stanislaw Grochowiak).

[341] Cassavetes marchează, cu *Umbre*, apariţia celei de-a treia avangarde cinematografice din America, în formare la vremea aceea: filmul „underground” sau „noul cinematograf american” realizat cu mijloace financiare modeste, folosind interpeţi neprofesionişti, lumina naturală, filmările cu aparatul în mână etc.

[342] Losey izbuteşte în *Servitorul* o „dramă psihologică”, un „studiu al moravurilor engleze”, un „punct de vedere sceptic şi pesimist privind civilizaţia”, o „parabolă despre om şi alter ego-ul său”.

[343] „Lăsând la o parte satirele pur comerciale de tipul popularului *Darling*, Schlesinger inaugurează prin *Billy mincinosul* filmul comic din mişcarea „Free Cinema” şi Tom Courtenay face în acest film portretul tânărului furios îndimensiuni groteşti, oferindu-ne un comentariu comic al propriei sale creaţii, aceea din Singurătatea alergătorului de cursă lungă” (Horia Bratu, *Cinema*, 1968).

[344] Elio Petri denunţă aici „procesul alienării muncitorului contemporan, agresat nu de mizerie, ci de condiţia sa umilă de a fi un număr, o marcă oarecare într-o masă de nonindividualităţi”.

[345] Povestea lui Aguirre, „a expediţiei sale întreprinse pe firul apei, a acestei înaintări (regresii? sări pe loc?) la început năvalnică, turbulentă ca şi fluviul, apoi tot mai înceată, pierzându-se în ocean – ce e, şi pentru cine, până la urmă ieşirea la mare: un sfârşit? un nou început? – e şi o posibilă alegorie a vieţii, ale cărei înţelesuri ultime nu se lasă, poate, decât întrezărite” (Alexandru Al. Şahighian, „Paradoxurile căutării unui adevăr mai intensiv”, *Secolul XX*, 1-6/1990, p. 156).

[346] Angelopoulos îmbină aici esteticul, politicul şi istoricul într-o „tramă de de o mare forţă educativă şi emoţională”.

*Annie Hall; Padre Padrone; Siberiada; Toboşarul; Căsătoria Mariei Braun; Oameni obişnuiţi; Mefisto; Alegerea Sofiei; Britannia Hospital; Quo vadis homo sapiens?*.

## ***Planeta cinema***
## **Eugenia Vodă**

Volumul Eugeniei Vodă este o incursiune în geografia „planetei Cinema", aşa cum se prezintă ea în ultimii 10-15 ani înainte de centenarul cinematografului din 1995. Autoarea publică cronici la filme sovietice/ruseşti, americane, europene (altele decât cele sovietice) şi asiatice, articole şi comentarii de la importante festivaluri de film. Din cronicile de festival, o singură menţiune, aici, despre unul din filmele care au cucerit Palme d'Or-ul: *Underground*[347] („o libertate de mişcare extraordinară", „năvalnic, halucinant, baroc, amestecând, în tuşe puternice, realismul, onirismul, absurdul, Freud, Jung, Marx, realismul socialist, trecutul, prezentul, viaţa, moartea, căutările de limbaj şi căutarea speranţei", un „pasionat, dar perfect stăpânit delir al imaginii, un cocteilmonstruos, dar transfigurat de măsura desăvârşită a artei", o „frescă – poematică – despre o ţară care a fost odată") în regia lui Emir Kusturica. Realizatorul, ce „reprezintă, cu brio, la (numai) 40 de ani, marele *cinema de autor*", declara că a făcut întregul film pentru ultima secvenţă – „într-adevăr, un epilog magnific (…) în care toate personajele importante ale filmului – pe care le-am văzut trăind, chinuindu-se şi murind, într-un torent de disperare, muzică şi umor –, toate aceste creaturi sunt „născute", încă o dată, de creatorul cineast; le revedem tinere, le revedem re-trăindu-şi viaţa netrăită, refăcând o secvenţă-cheie: nunta". Care nuntă[348], în „realitatea" filmului, „sfârşise cu moartea mirilor", fiind „reluată, în final, pe altă lume, dar în cheia unui blând realism „al cotidianului": o nuntă normală, cu muzică, părinţi, copii, invitaţi, înţepături, îmbrăţişări, împăcări, o nuntă ca *un paradis al normalităţii*; fostul bâlbâit ţine un discurs fluent, fostul invalid dansează, toţi sunt fermecaţi de această splendidă „normalitate", aparatul se îndepărtează de masa nuntaşilor, ca să vadă pământul rupându-se, ca să vadă plaurul cu masa nuntaşilor plecând pe ape, ducând cu el oameni fericiţi, care (parcă) au murit demult…" „Ai plâns la filmul lui Kusturica[349]?", a întrebat-o Eugenia Vodă pe o jurnalistă iugoslavă. „Dacă aş fi început să plâng", i-a răspuns aceasta, „aş fi început să urlu!..."

Capitolul rezervat filmului rusesc („A fost odată filmul rusesc") se deschide cu rândurile dedicate unei capodopere din 1984: *Căinţa* lui Tenghiz Abuladze, supranumit „filmul perestroikăi"[350]. Filmul lui Abuladze, scria un critic sovietic, „a fost primul care a

---

[347] „Acest film, *Underground*, nu era o biografie a lui Tito, simbolul major al destinului nostru tragic, ci o evocare a tragediei celor care cred orice se arată la televizor. Deci un film despre propagandă." (Emir Kusturica, *Unde sunt eu în povestea asta?*, p. 268)

[348] „Filmele lui Kusturica nu duc, la o primă vedere, la biserică, ci dimpotrivă, la cârciumă. Numai că gloata guralivă de petrecăreţi bătăuşi evadează deodată spre o buză de plai, o cupolă de cer şi un deal înverzit, unde e o nuntă mare şi soarele nu apune; toată lumea e invitată! Viii şi morţii, oameni de toate felurile, care până mai adineauri nu se puteau desprinde din păruieli, se iartă şi se prind frăţeşte în horă, se bucură şi dansează fericiţi la nesfârşit, în marea nuntă. Nu e Raiul acesta?…" (Elena Dulgheru, *Lumina*, 12 februarie 2011)

[349] „În esenţă, filmele lui Emir Kusturica sunt poveşti despre supravieţuirea purităţii sufleteşti în condiţiile când toată lumea şi în primul rând cei mai dragi te trădează. Sunt „lecţii" despre examenele maturizării, când dragostea de oameni, trăinicia prieteniei şi puterea de a ierta sunt puse la încercare. Kusturica reuşeşte să resusciteze un sentiment al plenitudinii cereşti şi candorii, care teoreticienilor credinţei le scapă; povestind evenimente terestre, el operează o parte a acelui re-ligio, pe care rarii cineaşti interesaţi de credinţă nu reuşesc decât să-l evoce sau să-i deplângă absenţa. Regizorul sârb vorbeşte în filmele sale despre oameni marginalizaţi, despre spectacolul vieţii şi mai puţin despre Dumnezeu; e interesat mai degrabă de relaţia omului cu semenii şi cu sentimentele sale, decât cu divinitatea. Dar cel mai mult se pare că îl interesează relaţia omului cu visul, acea zonă imperceptibilă a sufletului care se întrepătrunde cu „grădinile Cerului"." (idem)

[350] Referindu-se la *Taxi Blues* (un alt film al „perestroikăi", ce descrie „fără mănuşi" partea neplăcută a „glasnost"-ului), Eugenia Vodă apreciază debutul în cinema al lui Pavel Lunghin, răsplătit cu Marele

disecat cadavrul politic care continuă să infesteze atmosfera pe care o respirăm". În cheie strict realistă, arată Eugenia Vodă, sunt concepute numai prima şi ultima secvenţă a *Căinţei*: „O femeie cu o figură inteligentă, cu o expresie între tristeţe şi ironie, finisează nişte torturi etajate, pastelate, cu câte o cruciuliţă de zahăr ars în vârf şi, în acest dulce decor, află de la un client – un fel de Pristanda care tocmai citea gazeta – că a murit marele Varlaam, fost conducător al acelui ţinut, căruia toată suflarea trebuie să-i păstreze o amintire luminoasă". În fine, în ultima secvenţă, o „bătrânică cu un aer excentric, ca o drăgălaşă păpuşă de carnaval brusc îmbătrânită", întreabă dacă acesta e drumul care duce la biserică. I se răspunde că „aceasta e strada Varlaam care nu duce la nicio biserică". „Ce rost are un drum care nu duce la biserică? – ne întreabă bătrânica şi îşi continuă drumul. Sfârşit." Între aceste două coperte este plasată povestea ce pendulează „între trecut şi prezent, istoric şi fantastic, concret şi abstract", înlănţuită „într-o compoziţie fastuoasă, de un mare rafinament regizoral". *Micuţa Vera* este un film produs în 1988 care „a făcut vâlvă nu numai la el acasă, ci şi peste ocean (la ruşi, dar şi la „buşi", cum s-ar spune)", fiind premiat la festivaluri importante: Veneţia, Chicago, Montreal. Regizorul, Vasile Piciul, „prezintă afinităţi temperamentale cu bătrânii „tineri furioşi" (care, şi ei, îşi plasau acţiunile cu predilecţie în lumea provinciei şi erau interesaţi de eroii proveniţi din clasa muncitoare sau din păturile sărace ale micii burghezii)". Secţiunea dedicată filmelor ruseşti (spaţiului sovietic) conţine o serie de cronici pozitive la filme care, în acei ani, erau nelipsite din repertoriul cinematografelor româneşti: *Curierul, Mâine a fost război, Râpa, Îndrăgostit la propria dorinţă, Gară pentru doi, Amintirea unei mari iubiri, Du-te şi vezi* ş.a.

Primul comentariu inclus în capitolul „America, America" laudă modul insolit în care un regizor (Robert Zemeckis) „asamblează şabloanele ca să transforme stereotipul în prospeţime şi *déjà vu*-ul în inedit". Cu *Forrest Gump*, Zemeckis izbuteşte „un fel de analog american la… *Moscova nu crede în lacrimi*", căci „aşa cum acela a câştigat, cândva, Oscarul pentru cel mai bun film străin, *Forrest Gump* şi-a adjudecat, cum era de aşteptat, Oscarul 1995 pentru cel mai bun film american". Eugenia Vodă se opreşte apoi asupra unui film comercial, cu succes la public. Un astfel de film avea să fie prezentat în deschiderea festivalului de la Cannes pentru întâia oară în 1992: *Instinct primar*. Din, aproximativ, aceeaşi categorie face parte şi *Suflet sălbatic* – „un fel de *Vrăjitor din Oz* interzis sub 18 ani, cu un diavol căruia îi zboară capul de pe umeri ca un pepene roşu spart, cu o vrăjitoare rea care pluteşte în atmosferă şi cu o zână bună care i se arată eroului, la sfârşit, ca să-l îndrume spre (ironicul) *happy end*". În filmul lui Lynch „singura speranţă e duhul lui Elvis şi jacheta din piele de şarpe a personajului principal, care reprezintă credinţa eroului în libertatea individuală". De o cu totul altă factură însă este *Cabaret*, care „se prezintă şi în anii 90, când e difuzat şi pe ecranele din România, ca un film de performanţă: un musical spectaculos, care reuşeşte să atingă şi dimensiunile unui film politic, cu notaţii de mare forţă artistică privind unul dintre momentele secolului în care istoria se pregătea să nască monştri: Germania în perioada pre-Hitler". Filmul lui Bob Fosse poate fi privit şi ca „o foarte complexă lecţie de cinema". Argumente: „armonia întregului, ştiinţa de a construi simfonic o poveste, de a îmbina violenţa liniei expresioniste cu o melancolie uşor melodramatică; inventivitatea soluţiilor regizorale: aparatul de filmat revine de mai multe ori, la cabaret: scena, numerele – totul e văzut, filmat, montat de fiecare dată altfel, nimic nu e condamnat la banalitate; o paletă coloristică bogată, muzică, dans, cântece – contopite într-un spectacol de o plenitudine artistică fără reproş". *Lista lui Schindler*, regizat de un „maestru al loviturilor de casă", specialist în a face filme pe gustul publicului „exact cum se coace un hamburger la comandă" este „opera maturităţii" lui Steven Spielberg: un film ce are „ritmul, logica şi gustul

---

Premiu pentru regie la Cannes, în 1990. *Taxi Blues* este „povestea unei prietenii stranii dintre un modest şofer de taxi şi un cântăreţ de jazz, un saxofonist evreu alcoolic, genial şi debusolat (interpretat de un rock-star sovietic, Piotr Mamonov)". Cu mijloace cvasi-documentare, Lunghin descrie viaţa cotidiană dificilă din Moscova anilor 90. Dincolo de aspectul documentar, regizorul – arată Eugenia Vodă – e interesat mai ales de raporturile ambigue dintre lumea muncitorilor şi o numită inteligenţia. (*Planeta Cinema*, p. 121)

european". *Trandafirul roşu din Cairo*, „un film de referinţă al romantismului cinematografic" în regia lui Woody Allen, ajunge pe ecranele din România abia după 1990. Fantezia sentimentală şi umorul dramatic au „cel mai realist stil cu putinţă". La cinematograful Scala, unde Eugenia Vodă a văzut filmul la un matineu, un spectator din faţă „a alunecat, încetişor, cu capul în piept, şi a dormit, nemişcat, până la sfârşit". După ce s-au aprins luminile „părea ieşit din film, arăta exact ca şomerii de pe ecran, obosit, pământiu, într-o salopetă gri, de lucru, stropită cu var. fără să o ştie, omul a trăit, în felul său, *Trandafirul roşu din Cairo*…". *Tootsie* este „o comedie inteligentă, de un lirism acid, de un bun gust desăvârşit" surprinde „lumea spectacolului, cu mizeria şi splendoarea ei". Regizorul Sydney Pollack „aruncă în joc probleme serioase (lupta pentru existenţă, conservarea idealului, condiţia femeii, singurătatea), ca să le pulverizeze metodic, cu un umor scânteietor". Impresia finală: „Într-adevăr, în marea vitrină cu „Arte şi Meserii" a cinematografului, divertismentul de calitate superioară ţine de meserie, dar ţine, mai ales, de artă"[351].

După decenii în care ecranele au fost saturate de producţii sovietice şi din ţările-satelit ale URSS, filmul european avea să ajungă „un lux al difuzării". Câteva exemple: *Inimă îngheţată* al lui Claude Sautet – „un poem de dragoste fără nicio scenă de dragoste", o poveste simplă „aureolată de o melancolică atemporalitate"; *Vremea ţiganilor*, filmul lui Emir Kusturica „bogat şi năvalnic, cu graţie fantastică şi vână realistă", „nici realist, nici nerealist (cum s-a spus şi despre pictura chagalliană)", „cu o concentraţie de suflet foarte ridicată". Replici şi situaţii din *Omul de fier* de Andrej Wajda, spune Eugenia Vodă, la începutul anilor 90, sună cunoscut: „studenţii alungaţi cu bâtele; puterea, zice un personaj, îi pune în mişcare pe unii ca să-i schimbe pe alţii, şi voi îi urmaţi ca oile"; „Călcând pe trupurile lor au ajuns la putere! Vor să şteargă orice urmă!"; „Avem o listă de oameni nevinovaţi arestaţi!"; „Oamenii aceia au murit pentru noi"; „Şi la radio şi la TV se minte!"; ‚Destul cu minciuna şi cu abuzurile"; „Dacă nu facem nimic, data viitoare ne vor zdrobi"…"

În fine, filmele din Hong-Kong difuzate *en gros* imediat după 1990, „seamănă leit între ele". Sunt „marcate de o apăsată „americanizare" formală, toate sunt un amestec de infantilism şi violenţă, un pretext pentru o revărsare de numere de luptă Kung Fu". Tot la capitolul „Exotisme" mai este consemnată şi premiera unui film polonez „(semi)porno, parodic, în care tot ce ar fi putut deveni obscen se dizolvă, continuu, în pură comedie". *Nu vreau porno* – film-fenomen intrat în reţeaua de difuzare prin februarie 1991 şi devenit repede „mană cerească pentru bugetul cinematografelor" – este o „noapte de insomnie a unui bărbat de 40 de ani", o suită de *invisible movies* declanşate atunci când nu poate să doarmă şi vede numai femei goale: „Consoarta sforăie uşor lângă el, copilul se dezveleşte în camera de alături, scoate piciorul de sub plapumă, îl ridică şi-l trânteşte de perete, şi, la fiecare bocănitură, tăticul grijuliu vine să-l acopere, rememorând între timp imagini din *Jurnalul fostului celibatar*. Noaptea albă la domiciliul conjugal devine un bun pretext pentru o trecere în revistă a trupelor, pardon, a trupurilor, Asia, Julia, Marta, Nina, Anka, Hania, Kasia şi altele, şi altele, o colecţie de femei brune, blonde, roşcate, şi o colecţie de amoruri, unele din ele puse în pagină cu un incontestabil simţ comic".

În privinţa politicii repertoriale din 1991-1995 (generatoare de „o confuzie generală" şi „o abundenţă de filme proaste"), Eugenia Vodă pune un diagnostic valabil şi azi: „Oamenii serioşi (cinefilii adevăraţi, studenţii, intelectualii) care, altădată, umpleau sălile până la refuz la o *Piesă neterminată pentru pianină mecanică* intră, pe bună dreptate, din ce în ce mai rar la cinema. Iar cinema-ul, aşa cum se vede el în Bucureşti la ora asta, se apropie din ce în ce mai mult de condiţia lui pre-istorică – aceea de distracţie de bâlci…"

## A fost odată … Almanahul „Cinema"

[351] „*Tootsie* este mai mult decat o comedie cu travestiţi, este un film despre actori şi lumea lor. O lume în care orice metamorfoză e posibilă, o lume a insecurităţii materiale, a instabilităţii unui statut ce părea cucerit (celebra aserţiune: orice actor valorează cât ultimul său rol), o lume a creaţiei dependente de o altă voinţă creatoare – regizorul (supus la rândul lui aceleiaşi reguli: orice regizor valorează cât ultimul său film)." (Cristina Corciovescu – *Cinema...un secol si ceva*, 2002)

*Almanahul „Cinema" 1971* debutează cu retrospectiva deceniului 1960-1970. Se trec în revistă cineaşti, titluri, evenimente care au „marcat"[352]. Criticul de film Jean-Louis Bory crede că acest deceniu a creat „o atmosferă semnificativă în jurul artei ecranului". Filmele acestor ani sunt „incoerente, ambigue, personale". Spectatorul întâlneşte o anti-construcţie dramatică, un montaj „în mod necesar abrupt, casant" şi găseşte plăcerea în nelinişte, iar genurile cinematografice sunt amestecate.

În cadrul rubricii „Ei despre arta lor", regizorul Michelangelo Antonioni, căruia i se lipise „eticheta" alienării, explică: „Nu manipulez niciodată noţiunile alienării". Crezul său? Să relateze – prin intermediul imaginilor – poveşti, nu să enunţe teze filozofice (ca Hegel), sociologice (ca Marx) sau psihanalitice (ca Freud). Andrei Trakovski contestă definiţia de „film intelectual". Pentru el, filmul – când e operă de artă – trebuie să emoţioneze spectatorul. „Abia după spectacol, după percepţia emoţională, urmează ca spectatorul să rezolve întrebările."

Unui foarte îndrăgit film al momentului, *Un bărbat şi o femeie*, i se rezervă un număr impresionant de pagini. Este publicat întreg decupajul regizoral, precum şi o serie de informaţii despre realizatori, comentarii pro şi contra. Câţiva severi comentatori de film denunţă mediocritatea regizorului[353].

Constantin Teodori propune un amuzant sondaj pe tema preferinţelor publicului românesc în deceniul 60-70. Răspunsurile sunt date de un ordinator (imaginar), nu lipsit de umor, cu numele C.d.C.M.p.S.O.ş.P.S.d.F.[354]. Astfel, filmele cu cea mai mare afluenţă de spectatori ale deceniului, în România, sunt: *Tudor*, *Neamul Şoimăreştilor*, *Dacii*[355], *Spartacus*,

---

[352] Nu lipsesc, din enumerare, *La dolce vita; Noaptea; Sâmbătă seara, duminică dimineaţa*; Noul Val francez (Godard, Truffaut, Malle, Roger Vadim, Demy), *Umbrele* lui Cassavetes, *Balada soldatului; Psycho; Anul trecut la Marienbad; Viridiana*; tinerii regizori italieni (Olmi, Pasolini), animaţia cehoslovacă şi iugoslavă, *8 ½; Îngerul exterminator; Copilăria lui Ivan; Mama Roma*, „tinerii furioşi" englezi (*Tom Jones, Viaţa sportivă, Billy mincinosul, Dacă*), *Păsările*, erupţia noului cinematograf ceh (Forman, Menzel), *Umbrelele lui Cherbourg; Evanghelia după Matei; Zorba grecul; Simion al deşertului; Julieta şi spiritele; Bătălia pentru Alger*; westernul-spaghetti; *Pădurea spânzuraţilor; Au hazard, Balthazar* şi *Mouchette*; *Umbrele strămoşilor uitaţi*; revelaţii ale cinematografului iugoslav (Makaveiev) şi ungar (Szabo, Jancso); *Bonnie & Clyde; Persona, Blow Up; Odiseea spaţială 2001*; afirmarea cinematografului cubanez (*Amintiri despre subdezvoltare*); *Andrei Rubliov; Satyricon; Zabriskie Point; Clovnii*.

[353] „Pentru mine Lelouch e Paris-Match, adică prezentarea facilă, seducătoare şi mincinoasă a evenimentelor vieţii cotidiene. Lelouch nu caută să arate substanţa lucrurilor, el se mulţumeşte cu aparenţele imediate. Este dusă la limită – în momentele lui cele mai bune – tehnica fotografiei la modă, este surprinsă clipa şi epiderma lucrurilor, fără a ajunge vreodată să depăşească ceea ce e „drăguţ", spectaculos, exterior." (Marcel Martin) „Cauza acestei logoree vizuale este neputinţa autorului de a filma esenţilul, acţiunea, drama, mania sa de a întoarce atenţia spre superficial, parazit, accesoriu: adică ceea ce e „drăguţ", fotogenic, imagine frumoasă, deci tot ceea ce e fugă de cinema." (Jean-Louis Comolli)

[354] Abreviere de la imaginarul Centru de Cercetări Minuţioase pentru Sondarea Opiniilor şi Psihologiei Spectatorului de Film.

[355] „Dacă ridicolul ar putea arde o peliculă cinematografică, evident că nu ne-ar fi fost dat să vedem la Paris *Dacii* lui Sergiu Nicolaescu, pe scenariul lui Titus Popovici. Dar ridicolul nu arde, nu ucide, mai ales la Bucureşti. Aşa încât i-am văzut. Şi nici măcar n-am putut râde, după cum ne îndemnau imaginile, din care niciuna, în afara planurilor de natură salvate oarecum de aparatul de filmat al lui Costache Ciubotaru, nu evită cele mai penibile clişee ce se pot închipui. Am avut deci dreptul la panoplia completă a imaginilor ce denaturează o spiritualitate autentică, în favoarea unui folclor de almanah popular. N-au lipsit, pe un drum de munte, nici Rodica (purtând cofiţa cu apă rece), nici cuvintele istorice, fals istorice, nici idila de circumstanţă între un roman şi o dacă, nici transformarea în decoruri de carton a miturilor nebuloase, nici întruchiparea unor figuri de legendă în actori înmărmuriţi parcă de prostiile pe care erau forţaţi să le spună. Francezi sau români, fără distincţie, aceşti actori se joacă de-a dacii şi romanii, sub nivelul oricărei superproducţii de acest gen din Occident, iar *Cleopatra* sau *Quo Vadis?*, cele mai întristătoare exemple ale unei astfel de mentalităţi,

*Columna*, *Elena din Troia*, *Romulus şi Remus*, *Laleaua neagră*, *Rio Bravo*, *Cei şapte magnifici*, *Căderea Imperiului Roman*, *Femeia necunoscută*, *Pădurea spânzuraţilor*. Dacă acestea sau altele asemenea au fost în fruntea topului vizionărilor nu are nicio importanţă. Semnificativ este însă răspunsul privitor la remarcabile filme de artă „din coada palmaresului": *Fragii sălbatici*, *Billy mincinosul*, *Hiroşima, dragostea mea*, *Gustul mierii*, *Meandre*[356], *Obsesia*. Computerul este pus pe şotii când i se cere să afişeze părerile spectatorilor despre *Blow Up*[357]. Întrebat cum explică absenţa, aproape deplină, a comediilor româneşti, simpaticul ordinator se simte tentat să facă o glumă: „De ce să râdem de noi, când putem râde de alţii?" În concluzie, ce crede autorul articolului despre cinematograf? „Chiar dacă ne deziluzionează adesea, chiar dacă ne trădează uneori, chiar dacă ne amăgeşte întotdeauna (sau poate tocmai pentru toate astea), EL este copilul nostru drag şi îl IUBIM…, îl IUBIM…îl IUBIM!"

În fine, câţiva regizori români sunt întrebaţi cum întâmpină deceniul al optulea. Iată şi răspunsurile lor: „Şi aici ca pretutindeni, criteriul reciprocităţii; cum mă întâmpină el pe mine, aşa îl întâmpin şi eu pe el." (Liviu Ciulei), „Eu să îmbătrânesc cât mai lent şi cinematografia să se maturizeze cât mai repede." (Iulian Mihu), „Optimist." (Sergiu Nicolaescu), „N-am nimic de spus." (Lucian Pintilie), „Mă gândesc mai degrabă: ce are de gând să facă cu mine deceniul 8?" (Mircea Săucan).

*Almanahul Cinema 1972* îşi propune să „dea în judecată" secolul XX („inculpatul nr.1"), care este şi al cinematografului. Radu Cosaşu scrie despre filme care „au permis omului să se apere, să acuze, să se acuze, să râdă, să se râdă pre sine, căutând cu încăpăţânare o inocenţă paradisiacă". Teodor Mazilu continuă rechizitoriul: „Tragediile sunt tot mai comice, comediile sunt tot mai tragice…şi mai sinistre". H. Dona analizează felul în care cineaştii au polemizat, de-a lungul vremii, cu războiul: „…poate una din cele mai feroce exprimări a caracterului inuman al războiului o găsim în filmele în care oroarea conflagraţiei se oglindeşte în ochii şi sufletele pure ale copiilor". În *Copilăria lui Ivan* „cumplită, insuportabilă nu este pârjolirea satelor şi a pădurilor, moartea mamei şi nici măcar moartea micului Ivan, ci uciderea, petrecută cu mult înainte, a sufletului gingaş, strivit de maşinăria războiului"[358]. Nina Cassian îşi mărturiseşte nostalgia divertismentului şi citează filmele cu Fred Astaire şi Ginger Rodgers, *Cântând în ploaie, Sunetul muzicii, West Side Story, Umbrelele din Cherbourg*[359]. Alice Mănoiu crede că „după ce şi-au apărat pielea (*El Dorado*), după ce şi-au ajutat năpăstuiţii (*Diligenţa*), după ce s-au profesionalizat (*Profesioniştii*), după ce s-au simţit în pericol (*Omul din Sierra*), după ce au făcut dreptate (*Hombre*) şi au obosit (*O sută de dolari pentru şerif*), violenţii au ieşit din arenă". Violenţa din filme, „cândva gratuită,

---

ating pentru prima oară rangul de capodopere, comparate cu *Dacii* de la Bucureşti. … Atunci când apare în Occident o superproducţie, cu prostituări ale istoriei, lucrul n-are – repetăm – prea mare importanţă. Pentru că nicio ţară nu-şi confundă trecutul cu astfel de imagini. Dar *Dacii* sunt film oficial. O „epopee naţională", cum se spune, şi ca atare reprezintă România şi istoric şi estetic." (Monica Lovinescu, *Unde scurte. Jurnal indirect*, p. 225-226)

[356] Alice Mănoiu remarcă „ştiinţa compunerii şi recompunerii continue a construcţiei filmice, dinamice, arhitectura modernă, voita discontinuitate epică, sugestivul flux al imaginilor agresiv-subiective, montajul inspirat urmărind cu voluptate caruselul senzaţiilor, al emoţiilor cărora le împrumută un ritm de maximă expresivitate", ca şi excelentele performanţe actoriceşti – „toate într-o orchestraţie regizorală plină de subtilitate, ce dau operei marca profundei originalităţi".

[357] „Frumoase poze făcea fotograful acela! (un fotograf amator)", „Este o adevărată operă de artă! (o cursantă a Universităţii Populare)", „Dacă nu citeam cronica din revistă, nu înţelegeam nimic… (un cititor foarte sincer al revistei Flacăra", „Ce-o fi însemnând, de fapt, Blow Up? (un elev care învaţă franceza)", „Antonioni nu s-a dezminţit nici de data asta. E mare." (un filo-antonionian)", „Şi totuşi, cine era ucigaşul? Nu cumva chiar fotograful? (un tânăr care intenţionează să urmeze ştiinţele juridice, mai precis criminalistica)."

[358] Radu Gabrea, adaugă Dona, transmite un mesaj asemănător în *Prea mic pentru un război atât de mare*.

[359] Filmul lui Demy, crede Cassian, „confirmă experienţele moderne literare, care promovează un vocabular fără discriminări".

e pusă azi în slujba unor cauze sociale": *Cu mâinile pe oraş*, *Bătălie pentru Alger*, *Z*. Dina Zaharia adresează întrebarea: Cine este vinovat în „acest secol obosit de propria sa violenţă? Aparenţele (*Tot oraşul vorbeşte*), timpul (*Fragii sălbatici*), istoria (*Cenuşă*), victima (*Procesul*)? Concluzia finală: secolul XX este „culpabil de sentimentul vinovăţiei şi de inconştienţă; de blasfemie şi de autoironie; de disperare şi de autoiubire; de înşelăciune şi de autoînşelare". E „vinovat de dreptate şi de sete nepotolită încă de dreptate, de superficialitate şi de profunzime; de lipsă de dragoste şi de nevoie de dragoste, de duritate şi de hipersensibilitate; de neputinţă şi de prea multă vigoare; de progres şi de singurătate, de confuzie şi de clarviziune; de orbire şi de prea multă luciditate". El, „inculpatul nr.1", este condamnat să-şi lase în film („cea mai crudă oglindă a sa") „imaginea tuturor păcatelor şi virtuţilor, reuşitelor şi căderilor, experienţelor eşuate, cuceririle şi pierderile, visele şi coşmarurile, spaimele şi speranţele, crimele şi lăcrimile, pentru ca, privindu-le, cel de-al XXI-lea secol să aibă ce învăţa. Dacă va voi…"

Dan Comşa visează cu ochii deschişi în mini-antologia „O istorie în capodopere". De la prima frescă masivă a unei ţări şi a unui război (*Naşterea unei naţiuni*) la prima superproducţie-film de idei (*Intoleranţă*). De la străbunicii Cinecittei (*Cabiria*[360] şi *Pierduţi în întuneric*) la filmele lui Chaplin, Keaton şi Stroheim prin care America se descoperea pe sine. De la căutările inovatoare ale cinematografului sovietic (*Părintele Serghei*[361]*, Omul cu aparatul de filmat*) la vizionarismul unor filme ca *Crucişătorul Potemkin*, *Octombrie*, *Arsenal*, *Pământ*. De la expresionismul german (*Cabinetul doctorului Caligari*[362]) şi întoarcerea la realism prin „Kammerspiel" (filmele lui Murnau, Lang) ce deschide calea spre impresionismul francez. De la *Patimile Ioanei d'Arc* la filmele prin care America era „văzută de ochi străini" (*Vântul*, *Aurora*). De la Renoir (*Regula jocului*) la *Citizen Kane*. În fine, de la neorealism (*Umberto D*, *Miracol la Milano*, *Hoţii de biciclete*) la poetica lui Fellini, Antonioni şi Visconti.

Într-o „retrospectivă nesolemnă" intitulată „De la *salonul indian* la *drive in*", George Littera trece în punctează principalele momente din istoria cinematografului. Antologia sa începe cu momentul Lumière 1895 (*Intrarea unui tren în gară*) şi, în acelaşi an, întâia prestaţie de martor a cinematografului: surprinderea pe peliculă a unui incendiu, când aparatul înregistrează figura cunoscută a unui răufăcător, iar un detectiv ce se afla printre spectatori arestează hoţul, pe baza copiei filmului. În 1897 cinematograful se dovedeşte incendiar la propriu: baraca de la *Bazar de la Charité* ia foc de la un bidon cu eter: 125 morţi, printre care o ducesă. 1899 marchează apariţia primei femei-regizor: Alice Guy. În 1900, marile magazine de mobilă Dufayel deschid o sală de proiecţie pentru a-şi spori clientela. Astfel, cinematograful avea să fie folosit pentru prima oară ca mijloc de reclamă. În 1906 se naşte cenzura: cinematograful este atacat de puritani. În 1908 publicul feminin e impresionat de un „june-prim". În 1909 se construieşte prima sală destinată proiecţiilor de film. În 1911 apare prima stea de cinema: Max Linder. În 1913 americanii investesc 125 milioane de dolari în construcţia sălilor de cinema. În 1918 publicul adoptă moda lansată de idoli iar Charlie Chaplin inspiră poeme. În 1921 apare „copilul-minune" al cinematografului: Jackie Coogan

---

[360] Giovanni Pastrone avea să folosească în superspectacolul său primele filmări de tip travelling (deplasarea în plan orizontal sau vertical a aparatului de luat vederi, montat pe un cărucior cu roţi care glisează pe şine), lumina artificală (pentru a crea efecte dramatice), reconstruind în cele mai mici detalii atmosfera celui de-al doilea război dintre Roma şi Cartagina.

[361] Filmul lui Iacov Protazanov reprezintă ultima producţie de anvergură (prin interpretare, imagie şi construcţie narativă) realizată în Rusia înainte de 1918.

[362] Filmul lui Robert Wiene marchează „actul de naştere al expresionismului cinematografic", mişcare ce consacră puterea regiei (aşa cum, în perioada interbelică, Hollywoodul a impus filmul bazat pe interpretare actoricească). Subordonat „expresionismului pictural sau teatral", decorul din *Caligari* nesocoteşte regulile perspectivei şi este constituit din „construcţii anapoda, unde umbrele şi luminile sunt pictate". Prin „prezenţa lui halucinantă şi prin adecvarea la dramă", este „unul din cele mai surprinzătoare decoruri pe care cinematograful le-a oferit vreodată" (Marcel Martin, *Limbajul cinematografic*, p. 77).

(în *Piciul* lui Chaplin); mii de familii cer să-l înfieze pe micul „orfan". 1924 marchează începutul dictatului producătorului, odată cu masacrarea *Rapacităţii* de Stroheim. În 1926, moartea altui idol, Rudolph Valentino, provoacă isterie în masă: sute de oameni sunt călcaţi sau răniţi de caii poliţiei, capela este devastată, câţiva oameni fac criză de epilepsie etc. În 1927 se naşte primul film vorbit ce costă 500.000 de dolari şi aduce încasări de 2 milioane. În 1929 are loc prima ediţie a premiilor Oscar şi scriitorii roiesc spre Hollywood. În 1935, personajul de desen animat Betty Boop poartă prima rochie mini, spre indignarea puritanelor. În 1938, după succesul filmul *Jezebel*, ziua de naştere a interpretei (Bette Davis) este declarată sărbătoare naţională. În 1939, filmul românesc primeşte cel dintâi premiu internaţional pentru documentarul *Ţara Moţilor* de Paul Călinescu. Referinţele la filmele de scandal regizate de Orson Welles (*Cetăţeanul Kane*), Chaplin (*Domnul Verdoux*), Federico Fellini (*La dolce vita*), Louis Buñuel (*Viridiana*), Elia Kazan (*Baby Doll*) şi Michelangelo Antonioni (*Aventura*) întregesc antologia propusă de George Littera.

În *Almanahul „Cinema" 1973*, Rodica Lipatti prelucrează câteva capitole din cartea lui René Predal, *Le cinéma fantastique*, şi schiţează un mini-portret al acestui gen cinematografic. Sunt citate filmele avangardei franceze în regia lui Louis Feuillade[363] (*Fantomas, Vampirii, Judex*), capodoperele expresionismului german (*Cabinetul dr. Caligari, Faust*), dar şi titluri din cinematograful nipon de gen. Sunt apoi enumerate „creaturile spaimei": extraterestre, defuncte sau vii (monştri psihologici sau fiziologici). În fine, printre o sumedenie de parodii şi pastişe, se pot găsi şi câteva referinţe sumare la *Solaris*-ul tarkovskian sau la Alain Resnais (*Anul trecut la Marienbad; Te iubesc, te iubesc*). Şi, tot în această perspectivă, se discută despre fantastic şi cu referire la Fellini („materializare a inconştientului" în *8 ½* şi *Giulietta şi spiritele*), Antonioni („mărit până la deformare, în *Blow Up*"), Buñuel (*Câinele andaluz, Vârsta de aur, Simion al deşertului*) sau Ingmar Bergman (*Izvorul fecioarei*[364]). Călin Căliman profită de lansarea pe marile ecrane din URSS şi în România (la şapte ani după încheierea filmărilor şi montajului) a capodoperei lui Andrei Tarkovski, *Andrei Rubliov*. Îi dedică o cronică ce poate fi rezumată astfel: „unul din acele filme care apar rar, dar nu dispar niciodată din memoria cinematografului". Spre final, la rubrica „Cinerama", un critic de film scrie o „anonimă" despre *Portocala mecanică*: „o peliculă realizată cu geniu, dar în acelaşi timp un film poluant despre o lume poluată; un film agresiv şi violent despre dezordinea şi urâţenia, mizeria şi vacarmul unei lumi în care bântuie viciul; un univers al teroarei în care nu pătrunde nicio rază de lumină, niciun gram de oxigen".

În *Almanahul Cinema 1974* Simona Darie traduce şi adaptează un fragment din scenariul fellinian de la *Roma* şi un „laborator de creaţie" de la *Amarcord*. Teodor Mazilu, în „Adio, tristeţe", arată că „detronarea tăcerii" a dat filmului o „extraordinară libertate", i-a dat „şansa de a se naşte a doua oară". În vremea filmului mut, scrie Mazilu, s-a dezvolat comedia, tragedia nu, căci ea „nu se poate lipsi de cuvânt". Şi adaugă: „Pe vremea lor, Antonioni ar fi murit de foame." Constantin Pivniceru senalează metamorfozele cinematografului tradiţional: „Mai repede decât ne-am fi putut aştepta, clasicul aparat de filmat încărcat cu peliculă fotosensibilă este înlocuit peste noapte cu camerele de luat vederi, echipate cu tuburi kinescop, specifice televiziunii". La Buftea însă, conchide Pivniceru „domnesc liniştea şi

---

[363] Conservator în privinţa compoziţiei cinematografice, Feuillade preferă montajului o serie de tablouri elaborate, fiind socotit unul din precursorii mizanscenei („punerii în scenă"), articulate după 1945 de teoreticianul André Bazin şi de tinerii critici de film de la *Cahiers du cinéma*. Potrivit acestei estetici contează felul în care sunt folosite mişcarea şi spaţiul într-un cadru, iar nu relaţia dintre cadre (pusă în valoare de tehnica montajului).

[364] „Cu puţin timp înainte de *Izvorul fecioarei* Bergman a studiat filmele lui Akira Kurosawa, iar acest film reflectă stilul regizorului japonez în multe privinţe. Ne amintim de *Rashomon*, de exemplu, în scena violului. Bergman pare, de asemenea, influenţat de Kurosawa în ceea ce priveşte felul în care filmează personaje solitare într-un vast câmp deschis şi într-o relaţie de simetrie faţă de anumite obiecte de mobilier. Frecventele tăceri din filmele lui Kurosawa se regăsesc şi ele în acest film de Bergman. În special pădurea (prin felul în care este iluminată), cu aerul ei sumbru, misterios şi chiar înspăimântător." (Robert Emmet Long, *Ingmar Bergman. Film and Stage*, p. 93)

calmul". Cei mai mulţi nu ştiu sau nu vor să ştie de aşa ceva, câtă vreme „noua aventură a filmului este încă departe, peste ocean". Doar un singur „reputat profesionist din vechea gardă, care mai are câţiva ani până la pensie", îl opreşte neliniştit pe coridor: „Ce ne facem bădie, că vine…Televiziunea!"La final, sub titlul „Zece filme care au zguduit lumea", almanahul publică topul realizat de revista poloneză *Kino* în 1973. Prin concursul a 60 de critici şi cercetători de film din ţările socialiste s-a alcătuit un clasament valoric al cinematografiei mondiale între anii 1895-1973.[365]

*Almanahul „Cinema" 1977* cuprinde un articol dedicat unui film de succes, inspirat dintr-un roman la fel de popular: *Pe aripile vântului*. Sunt prezentate câteva din cele 1900 de candidate pentru rolul lui Scarlett (interpretat, până la urmă de Vivien Leigh): Bette Davis, Paulette Godard, Katherine Hepburn, Ginger Rodgers. Andrei Bacalu scrie despre „televiziunea viitorului şi viitorul televiziunii" şi anticipează: „în cel mult un deceniu, video-casetofonul va fi la fel de banal ca şi radio-casetofonul". Câteva pagini sunt dedicate apoi colocviului „Film şi literatură" susţinut în 1976 la Milano. Acolo s-a făcut interesanta observaţie: „povestirea cinematografică debutează chiar în deceniul în care intră în criză romanul"[366]. Despre cinematograful-industrie, autorul articolului (Lino Micciche) scrie că: „o dată ajuns la un nivel standard al limbajului, cinematograful american tinde să anuleze personalitatea autorului, încredinţându-i confecţionarea unui produs care să păstreze cât mai mult cu putinţă aceleaşi caracteristici". Studiul indică şi unele paradoxuri: „*Simfonia a IX-a* nu poate fi „povestită", *Rondul de noapte* al lui Rembrandt nu poate fi „cântat", iar capodoperele filmului sunt „ecranizări" pur şi simplu, de sine stătătoare. Astfel, niciuna din operele care figurează în diverse top-uri ale celor mai bune 20 de filme nu este o ecranizare[367]. Ca atare, autori cinematografici egali sau superiori lui Shakespeare, Dostoievski sau Victor Hugo sunt greu de găsit. Iar creatorii cinematografici cu adevărat excepţionali (Eisenstein, Chaplin, Fellini) nu se ocupă de obicei cu ecranizările („nimeni nu va considera *Satyricon*[368]-ul lui Fellini drept o ecranizare după Petronius").

Într-un interviu luat de Adina Darian, David Hemmings (muncitorul-actor devenit peste noapte, după succesul adus de rolul fotografului din *Blow Up*, un actor-vedetă, un

---

[365] Astfel, *Crucişătorul Potemkin* este considerat „cel mai bun film al tuturor timpurilor". Despre *Cetăţeanul Kane* s-a spus că „rezumă 20 de ani de cinematografie şi anunţă alţi 20". *8½* a fost considerat o „confesiune şi introspecţie totală în care Fellini atinge plenitudinea sa artistică şi tehnică". *Cenuşă şi diamant* marchează o dată în istoria cinematografiei poloneze şi mondiale, în care a fost lansat actorul Cybulski". *Goana după aur* este „capodopera chapliniană care, în ciuda miraculoaselor găselniţe comice, se constituia într-un film grav, amar". Prin *Rashomon* „occidentul a descoperit „adevărata faţă" a cinematografiei nipone. *Intoleranţă* este „monumentul artei a şaptea, monument la care credincioşii se pot închina". *Hoţii de biciclete* este „expresia clasică a neorealismului". *Pământ* este, potrivit unui referendum de la Bruxelles, „una din cele mai bune pelicule ale lumii". *Roma, oraş deschis*, care „scris în timpul ocupaţiei, realizat într-un studio improvizat şi în decorul natural al zilelor eliberării, cu mijloace materiale mai mult decât precare, a făcut asupra criticii efectul unei bombe".

[366] *Ulise* de James Joyce, un „roman destinat să termine cu toate romanele", e din 1914 – anul în care a apărut Intoleranţă.

[367] *Ultimul dintre oameni; Crucişătorul Potemkin; Goana după aur; Mecanicul „Generalei"; Patimile Ioanei d'Arc; Regula jocului; Cetăţeanul Kane; Pământul se cutremură; Aventura; 8 ½; Persona* etc.

[368] Vorbind despre impactul acestui film asupra publicului, Fellini relatează premiera de la American Square Garden, imediat următoare unui concert rock: „Au fost vreo zece mii de tineri acolo. Se respira heroină şi haşiş în fumul sălii. Armata asta fabuloasă de hippies veniţi pe nişte motociclete incredibile sau în maşini policrome luminate cu lămpi mici era un spectacol extraordinar; ningea, zgârie-norii din Mahnattan erau în întregime luminaţi, imense plăci de ghiaţă strălucitoare. Proiecţia a fost entuziasmantă. La fiecare plan, puştii aplaudau: mulţi dormeau, alţii făceau dragoste. Într-un haos total, filmul se derula implacabil pe un ecran uriaş care părea să restituie reflectată imaginea a ceea ce se întâmpla în sală. *Satyricon* parcă îşi găsise mediul natural într-un mod imprevizibil şi misterios, în acest loc dintre cele mai improbabile. Parcă nu-mi mai aparţinea, în revelaţia neaşteptată a unei înţelegeri secrete, cu legături subtile, niciodată întrerupte între antica Romă a memoriei şi acel fantastic public al viitorului." (*Fellini despre Fellini. Convorbiri despre cinema cu Giovanni Grazzini*, p. 134-135)

regizor şi un producător „pasionat de munca sa şi de arta succesului") afirmă că publicul englez „nu are des ocazia să vadă filme de calitate, cu un conţinut social sau politic, cu o estetică elevată sau cu un rapel istoric convingător". În repertoriul existent, *Un om pentru eternitate* rămâne, spune el, o excepţie. Şi concluzionează: „Cu cât oferi mai multe filme mediocre, cu atât publicul se va obişnui şi va accepta mediocritatea."

În *Almanahul „Cinema" 1979* Magda Mihăilescu operează un studiu de caz: *Anul trecut la Marienbad* – filmul lui Alain Resnais din perioada *nouvelle vague*. La îndemâna cinematografului este, arată autoarea articolului, „direcţia prezent-trecut, a întoarcerilor către vârstele trăite, pentru a găsi acolo sensurile unei existenţe ineluctabil încâlcite de maturitate, puritate pierdută, protecţie refuzată de prezent". Acest fascinant *flash-back* a dat naştere câtorva creaţii fundamentale ale artei a 7-a şi multor filme „de neuitat"[369].

Un almanah ce vorbeşte despre „memoria cineaştilor" nu putea ocoli o retrospectivă a filmului de animaţie românesc. La începutul mileniului trei, multe din titlurile citate[370] aveau să fie ilustrate, cu secvenţe de film, într-un foarte inteligent şi profesionist proiect multimedia[371]. Manuela Gheorghiu scrie despre un Festival al festivalurilor: FEST-ul belgrădean. Încă de la începutul anilor 70, Belgradul găzduia an de an, timp de zece zile, ce-a fost mai bun în producţia de filme a anului precedent: filme clasate în topul esteticienilor, filme record la *box office*, filme încununate cu premii importante. „Ce poate fi mai minunat decât să vezi cum la *Providenţa* sau la *Dodeskaden*[372], la *Pasiunea* sau la *Johnny a căpătat o puşcă* – filme dificile care, acasă la ele sau în sălile circuitelor de artă, şi-au croit anevoie drum spre conştiinţa publică – belgrădenii iau cu asalt casa de bilete din pură pasiune cinefilă, din dorinţa firească de a fi la zi cu ultimele noutăţi, dublată de posibilitatea verificării propriilor opinii în discuţii purtate direct cu realizatorii sau cu criticii ori măcar prin medierea micului ecran".

În *Almanahul „Cinema" 1980* Alice Georgescu semnalează o „elegantă apariţie editorială": *100 film da salvar* (*100 de filme de salvat*)[373]. Florian Potra aduce în discuţie apologul lui Fellini din 1979, *Repetiţia cu orchestra*. Sunt redate (şi comentate) fragmente din scenariu precum: monologul Harfistei, Copistului şi al Dirijorului şi păreri ale unor spectatori de seamă (preşedintele Italiei, regizorul Francesco Rosi, pictorul Guttuso, compozitorul

---

[369] Sunt pomenite aici, dintr-o listă ce rămâne în continuare deschisă, doar *Cetăţeanul Kane; Fragii sălbatici; Hiroshima, dragostea mea; Al 41-lea*; două filme de Istvan Szabo (*Poveste de dragoste şi Tatăl*); *Cenuşă şi diamant; Copilăria lui Ivan*.

[370] *Scurtă istorie, Ecce Homo, Păcală, Haplea, Icar, Hidalgo, Călătorie lungă, Prostie omenească, Lâna* etc.

[371] DVD-ul gândit de Radu Igaszag şi produs de Vivi Drăgan Vasile, *O scurtă poveste a filmului românesc de animaţie de la începuturi până la 199*0.

[372] „…artistul sever al neuitatelor înfruntări de samurai se opreşte în *Dodeskaden* la coşmarul contemporan al unui bidonville. Un aer rătăcit şi absolut în mizerie, o acuitate deloc sentimentală, care împinge sordidul înspre o iraţională sfâşiere poetică…Singurul arbore pe care mi-l amintesc acolo, desfrunzit, inverosimil nud, pare o implantaţie artificială, de scenografie beckettiană. (…) Sub travestiul accentelor beckettiene transpare adevărul nipon, vechimea codificată a unei lumi care nu se dezminte nici în mizerie; stilul, pe care nu-l poate adultera complet nici urâtul, şi penibilul hibridităţii mici-burgheze. Să pomenesc, dintre detalii, delicateţea cu care aceşti cerşetori apucă fragmentele de peşte, când mănâncă? (…) Sau delicateţea ca de balerini din gesturile acestor oameni, în scene de moravuri care ar putea fi doar triviale: soţul beţiv (…) căutând să-şi repereze locuinţa şi nevasta?" (Dan Hăulică, „Veneţia. Între cuvânt şi imagine", *Secolul XX*, 9/1971, p.11)

[373] Din clasament (întocmit de critici din Franţa, Elveţia, Italia, URSS, UK, Germania, SUA) – care nu e infailibil, desigur – nu lipsesc: *Intoleranţă; Crucişătorul Potemkin; Mama; Cetăţeanul Kane; Patimile Ioanei d'Arc; Aventura; Timpuri noi; Iluzia cea mare; Ivan cel Groaznic; Pământ; M; Atalanta; Fragii sălbatici; Cu sufletul la gură; Nanouk Eschimosul; Rapacitate; Regula jocului; Andrei Rubliov; Goana după aur; Umberto D; Povestirile lunii palide după ploaie; Viridiana; Nosferatu; Fructele mâniei; 8 ½; Ultimul dintre oameni; Mecanicul „Generalei"; Omul cu aparatul de filmat; Un condamnat la moarte a evadat; Cenuşă şi diamant; Rashomon; Metropolis; Dies Irae; Diligenţa; Accatone; Vampir; Jurnalul unui preot de ţară; La dolce vita; Ordet* ş.a.

Petrassi etc.). Şi *Repetiţia…* este – susţine Florian Potra – un debut pentru Fellini. Asta pentru că „debut înseamnă început, iniţiere (în sens şi de învăţare), înseamnă prospeţime, înseamnă – din punct de vedere artistic – a privi lumea cu ochi neprefăcuţi, limpezi, de copil".

*Almanahul „Cinema" 1982* are ca temă principală relaţia dintre film şi celelalte arte. După uvertura dedicată politicii antirăzboinice a PCR sub Nicolae Ceauşescu, activităţii cinecluburilor şi premierelor româneşti din „vară până în iarnă", volumul coordonat de Alice Mănoiu (redactor responsabil) şi Ioana Statie (prezentarea grafică) se ocupă de relaţia dintre film şi televiziune. Cronici de la câteva festivaluri de film din 1981 (Cannes, Pesaro, Moscova etc.) şi despre Arhiva Naţională de Filme, precum şi un grupaj sub titlul „Copiii vedetelor – Născuţi pentru a pierde?" întregesc conţinutul almanahului.

După o serie de interviuri cu critici literari, de film şi teatru, regizori şi producători pe tema „De la carte la ecran", studiul asupra legăturilor dintre film şi celelalte arte continuă cu articolul „De la Giotto la Rubliov". Aici, referindu-se la „iluzia celei de-a treia dimensiuni" descoperite de Giotto, Dan Stoica arată că „într-un sens, cinematograful este consecinţa logică a invenţiei lui Giotto în domeniul picturii". Şi, referindu-se apoi la filmul lui Andrei Tarkovski, observă că „în *Rubliov*, întoarcerea privirii nu e un simplu accent plastic, ea contribuie la crearea impresiei că personajul este prin tot ce spune, ce face, ce este (deci şi prin siluetă) o continuă întrebare adresată existenţei". Grupajul „Pictura şi filmul" mai conţine o serie de portrete ale unor directori de imagine binecunoscuţi: Iosif Demian, Anghel Deca, Nicolae Mărgineanu, Doru Mitran, Nicu Stan. Cu toţii au recunoscut că s-au străduit să povestească mai puţin prin cuvinte şi mai mult prin plastică – imaginea de film fiind situată, spun ei, „între cuvânt şi tablou, datorită montajului". Un alt articol prezintă viziunea unor arhitecţi asupra raporturilor ce se creează între film şi arhitectură[374]. Explorarea cadrului scenic al imaginii de film este continuată de scenografi: Ştefan Antonescu, Marcel Bogoş, Nicolae Drăgan, Dan Jitianu, Virgil Moise, Adriana Păun, Vasile Rotaru.

Virgil Toma lansează o dezbatere pe tema „Gest, mişcare, sens" în cinema. Tendinţa de operetizare a existenţei a fost încercată de un Minnelli, Kelly, Demy, însă atinge punctul maxim în opera regizorală a unui coregraf: Bob Fosse. *Cabaret* reuşea să surprindă un echilibru desăvârşit între „localul sordid şi acţiunile personajelor". Coregrafia îşi lua „partea leului", adunând în „secvenţe forte" metafora şi chiar umorul filmului. În filmele sale „metoda îşi atinge organicitatea tocmai pentru că artificialitatea convenţiei, după care actorii cântă şi dansează în momentele-cheie, este făcută firesc şi nu printr-o virtuozitate de circumstanţă, prin însuşi punctul de plecare a expresiei subiectului. În *All That Jazz* „un ping-pong de vase comunicante se realizează în coşmarul coregrafului muribund care îşi joacă viaţa până acolo unde confundă paşii de dans cu cei naturali şi universul contrafăcut al scenei cu cel nu mai puţin amorf şi impersonal al vieţii înconjurătoare".

## SPOVEDANIA UNUI CINEFIL

Statutul sălilor de cinema neprivatizate din România e mai degrabă incert. Numărul lor a scăzut simţitor şi, spre deosebire de lanţul cinematografelor luxoase din *mall*-uri, acestea se prezintă jalnic. Dar trebuie să recunosc: în ceea ce mă priveşte, nu condiţiile precare de vizionare din cinematografe sunt motivul pentru care nu mai merg (decât extrem de rar) la cinema. Pricina adevărată este „metafizică", nu „fizică": repertoriul uniformizat, alcătuit acum aproape exclusiv din producţii recente, stereotipice, majoritar americane. Mereu aceleaşi şi

[374] Prof. univ., arh. Cezar Lăzărescu remarcă valorile reale ale imaginii şi decorului din unele filme româneşti – în special la Mircea Veroiu, „unde aspectul plastic este mai evident", dar şi în *Bietul Ioanide* (decorurile: arh. Virgil Moise), unde a descoperit „nu atât atmosfera Bucureştiului cu specificul său urbanistic, cât atmosfera unei epoci". Arh. Sandu Mihăilescu numeşte filmul, arhitectura şi muzica „arte înrudite" şi afirmă: „Cadrul scenografic trebuie să funcţioneze ca personaj dramatic", referindu-se cu precădere la „ambianţa emoţională" – ca nou personaj – din filmele lui Andrei Tarkovski: *Andrei Rubliov, Solaris* şi *Călăuza*.

aceleaşi melodrame, filme de acţiune sau ştiinţifico-fantastice, poveşti de dragoste, horror etc. Primul deceniu al mileniului trei cam asta a oferit. Probabil că pentru spectatorii care au cultul vedetei (nu al Actorului, al Regizorului, al Filmului), pentru amatorii de can-canuri sau pur şi simplu de divertisment, nu e nicio problemă. Ei pot viziona acum astfel de filme în săli curate şi primitoare, prevăzute cu sistem Dolby Surround şi fotolii de lux. Tot aceleaşi filme (plus alte câteva, europene, greu vandabile) ajung şi în bietele săli rămase de pe vremea când repertoriul era mult mai divers[375]. Iubitorii cinematografului comercial sunt privilegiaţii. Ceilalţi, spectatorii care se încăpăţânează să vrea şi altceva (*altfel* de filme americane, dar şi filme din întreaga lume, ce se ambiţionează să reziste tentaţiei de a vehicula mereu aceleaşi clişee, filme conduse nu de spirit, ci de tehnologie), sunt dramatic dezavantajaţi. Nici gospodarii cinici ai sălilor din *mall*-uri şi nici difuzarea etatistă nu le oferă, acestora din urmă, mai nimic. De aceea este cât se poate de firească decizia spectatorului ce nu se mai regăseşte deloc în repertoriul cinematografelor de a nu le mai frecventa. Şi chiar de a renunţa la televizor (aşa cum procedează, la sfârşitul scurt-metrajului *Zapping*, un „televorator"). Trăim acum, poate, un binecuvântat timp al decantărilor, după un secol şi ceva de cinema[376]. Alungat din cinematografe de un repertoriu monoton, adevăratul cinefil (fost „cinefil înrăit") are, în sârşit, ocazia să reflecteze la ceea ce a văzut în peregrinările sale prin cinematografe şi cinemateci[377]. Să recupereze, eventual, ceea ce încă nu a văzut (şi ştie că merită văzut) din cinematografia lumii, veche de peste o sută de ani. Şi, de ce nu, să îşi îndrepte atenţia – eliberat de iluziile cu care îl hrăneau ecranele mari sau mici – spre viaţa propriu-zisă. Să trăiască, în fine, acel timp pe care – în alte vremuri, fără parcimonie – i-l ofereau în dar magicienii sau profeţii marelui ecran.

## ADDENDA

### Pe marginea unui studiu de Alexandru Paleologu: „*Călăuza* sau căutarea Graal-ului"

Pe la începutul anilor 80, revista *Cinema* găzduia o rubrică săptămânală intitulată „De ce revenim asupra acestor filme?". A apărut atunci, desfăşurat pe trei numere, articolul lui Alexandru Paleologu, „*Călăuza* sau căutarea Graalului*"*[378]. Distinsul şi aristocratul critic literar vedea în *Andrei Rubliov, Solaris* şi *Călăuza* „un ciclu cu mesaj creştin ale cărui teme fundamentale sunt: răstignirea, învierea şi, respectiv, mântuirea".[379] Semnificaţia duhovnicească şi etică e aceeaşi în câteşitrei filmele: „mai directă, mai puţin „ezoterică" în

---

[375] Înainte de 1989, în ciuda cenzurii partidului unic, puteai vedea şi – nu puţine – filme de artă, provocatoare pentru spirit, filme ce atestă o puternică viziune regizorală.

[376] Pentru Elena Dulgheru, cineastul noului mileniu trebuie să fie un „vestitor al lui Dumnezeu", asemenea creatorilor de film care au „deschis drumul", reamintind pământenilor de „originea lor divină" şi „apropiindu-i sufleteşte de Cer": martir şi Orfeu (Paradjanov), profet (Tarkovski), nebun shakespearian (Kusturica) – vezi *Scara Raiului în cinema*, p. 208.

[377] „Faptul că pentru o mare parte a iubitorilor de cultură din „epoca de aur" teatrele au înlocuit bisericile (cărora, oricum, li se luase dreptul de a vorbi în cetate) este aproape un truism. Uneori (dar mai rar), acelaşi lucru se întâmpla şi cu privire la sălile de cinema. Rampa şi ecranul (uneori, şi salonul literar) erau singurele tribune de unde se putea rosti, fie şi şoptit, fie şi aluziv, adevărul – cel politic, cel moral şi, extrem de rar, cel religios." (Elena Dulgheru, *Scara Raiului în cinema*, p. 37)

[378] Eseul lui Alexandru Paleologu avea să fie reeditat, între altele, şi în volumul său *Moştenirea creştină a Europei*, p. 39-54.

[379] Dar, adaugă el, „să nu se alarmeze „raţionaliştii", nu e câtuşi de puţină habotnicie în mesajul acesta, nici „misticism", nici, cum se zice atât de impropriu, „obscurantism"." Sensul tripticului tarkovskian este unul „eminamente uman şi chiar laic, ca şi la Dostoievski". Laic însă – nota bene – nu profan, ci „simbolic", „iniţiatic" şi „mistic". Mistic (pentru că „presupune luciditate şi rigoare") dar nu „misticist" ori „misticoid" (căci nu exprimă o „repudiere a luciditătii şi a simţului critic, un confuzionism ispititor prin scutirea de elementara disciplină şi precizie a gândirii").

cadrul pravoslavnic al Rusiei medievale din *Andrei Rubliov* decât în cel anticipaţionist din *Solaris* sau în cel contemporan din *Călăuza*".

Care e subiectul din *Călăuza*? Căutarea, un fel de *quest* foarte asemenea „căutării Graalului". În engleză, explică Paleologu, *to stalk* înseamnă – între altele – „a pândi, a urmări (vânatul) pe furiş, a cutreiera, a străbate". Într-un fel, Călăuza este nu atât un „pescar de oameni", cât un „vânător de oameni" pe care îi duce – prin labirintul unui „itinerar întortocheat, în cea mai mare parte subteran" – într-un „loc misterios, împlinitor al celor mai adânci dorinţe, şi unde e nepermis, periculos, a veni cu gânduri şi pofte impure". Locul acela e „o anumită cameră a unei case părăsite". Zona însăşi, plină de obiecte dezafectate şi deşeuri de tot felul (tancuri abandonate, seringi, arme, monede, un tablou religios înfăţişându-l pe Ioan Botezătorul etc.), „a fost părăsită în urma unei pustiiri inexplicabile". Deşi – aparent – destul de aproape („la o aruncătură de piatră"), casa „nu e accesibilă direct, pe câmp deschis", iar în Zonă „domneşte o linişte absolută, întreruptă când şi când de ecourile unor sunete aparent naturale, tulburătoare totuşi".

Cine e Călăuzul, Stalkerul? Un „ins în marginea societăţii; a fost închis; e socotit un parazit social, neputându-se acomoda cu o muncă „normală" şi, pentru că are o vocaţie, o chemare, e automat „neîncadrabil", căci indivizii contemplativi, căutători de absolut, apar ca „paraziţi" în ochii „eficienţilor" şi „utilitarilor". În plus, mai e declarat şi „debil mintal". Dar „nici Parsifal nu păruse altfel; nici prinţul Mâşkin". La urmă însă, când se întoarce acasă istovit, în trista locuinţă a „debilului mintal" zărim – remarcă Paleologu – „o imensă bibliotecă, bucşită de cărţi vizibil citite şi răscitite".

Scriitorul şi Profesorul (Fizicianul), cei doi intelectuali din *Călăuza***,** intră în Zonă fără „disponibilitatea interioară cuvenită", sunt „impermeabili sufleteşte, rupţi de sevele vivifiante ale spiritului". Scriitorul se duce „din plictiseală" şi în căutarea unor motive de „inspiraţie". Fizicianul se duce „poate şi din curiozitate, dar mai ales din motive de rivalităţi personale" şi cu gândul de a arunca centrul Zonei în aer cu o bombă de câteva kilotone („mentalitate modernă" – comentează Paleologu: „a eradica tot ce ţine de transcendenţă"). Amândoi refuză minunea, care nu e totuşi – cum susţin ei – *anti*raţională, pentru că „raţiunea însăşi e un miracol".

Într-un fel de rugăciune murmurată pe la începutul filmului pentru cei doi călători în Zonă, Călăuza spune: „Să se limpezească ceea ce şi-au pus în gând. Să creadă. Să râdă de înaltele lor pasiuni; ele nu izvorăsc dintr-o energie sufletească, nu sunt decât nişte fricţiuni între noi şi lumea exterioară. Să capete încredere în ei înşişi. Să devină neajutoraţi ca pruncii, deoarece slăbiciunea e măreaţă, iar forţa e demnă de dispreţ. Când se naşte, omul e slab, iar atunci când moare ajunge aspru, rigid. Copacul, când e tânăr, e fraged; după ce creşte, se aspreşte. Duritatea şi forţa prevestesc moartea. Frăgezimea şi slăbiciunea exprimă prospeţimea vieţii. Nimic din ce s-a asprit nu poate să învingă…"[380] Ceva mai încolo recită dintr-un poem „în care se spune, în esenţă, că nu există capăt în înaintarea pe calea binelui; oprirea anulează totul". Dar, observă Alexandru Paleologu, acesta e şi „tâlcul fericirii (= mântuirii): ea nu poate fi „perfectă" (= „încheiată", oprită), ci vie, implicând speranţa, iubirea, încrederea" – valori pe care mizează Călăuza.

Femeia Stalkerului, chinuită şi exasperată de viaţa grea alături de un *paria* ce pleacă mereu în expediţii riscante (aspru pedepsite de poliţie) şi cu care are o fetiţă infirmă, spune la final, într-un monolog adresat publicului: „Ştiam că mă voi simţi bine alături de el…Ştiam că va fi multă suferinţă. Dar mai bine să ai parte de o fericire amară decât de o viaţă cenuşie şi tristă…Atunci el doar mi-a spus: „Vino cu mine!" Şi l-am urmat. Niciodată după aceea n-am regretat. Niciodată. A fost multă suferinţă, şi teamă, şi ruşine…Dar n-am regretat niciodată şi n-am invidiat pe nimeni. Aşa mi-a fost soarta. Aşa e viaţa noastră. Aşa suntem noi. Dar, dacă în viaţă n-ar fi fost suferinţă, n-ar fi fost mai bine, pentru că atunci nu era nici fericire, nici speranţă…Aşa cred…" Astfel, „sensul călătoriei aventuroase – arată Paleologu – e, în final, ca şi pentru Ulise, întoarcerea acasă…Numai *întoarcerea*, după toate încercările, luminează

[380] Sintagmele din cuvintele rostite de Călăuza în gând sunt prelucrate după un fragment din *Jocul cu mărgele de sticlă* de Herman Hesse.

viaţa de acasă, întoarcerea la femeia care, cu toată suferinţa, nu a regretat nicio clipă şi a aşteptat mereu. Ea este Graalul."

Mai există, în *Călăuza*, „o mulţime de aspecte şi de amănunte, unele stranii, altele de un realism acut, care adâncesc şi amplifică sensul acesta". Printre ele, adaugă Alexandru Paleologu, ar fi aspectul „sordid, de o dezolantă delăsare al cadrului vieţii de dincoace de Zonă". Nu altfel arată locuinţa Stalkerului: „aproape de calea ferată, întunecată, cu pereţii înnegriţi şi un singur pat mare cu lenjeria de mult neschimbată, în care dorm câteşitrei – el, soţia şi fetiţa infirmă". La toate se adaugă băltoacele de afară, bufetul sărăcăcios, neatrăgător – într-un frapant contrast cu eleganta ţinută a poliţiştilor care interzic accesul în Zonă: „cizme bine lustruite, căşti albe lucioase şi mănuşi albe cu manşetă lată, motociclete puternice, cu motorul bătând silenţios şi sigur, arme automate". Deşeurile din Zonă însă par luminate de o aură magică. Bălţile de acolo nu sunt murdare, ci „au vegetaţie în preajmă, semnalând proximitatea unor cursuri şi chiar căderi de apă limpede, pe sub perdeaua cărora trebuie să treacă cei trei, desigur, cu un sens simbolic de purificare". Şi aici Alexandru Paleologu citează din Psalmul 50 al lui David: „Stropi-mă-vei cu isop şi mă voi curăţa, spăla-mă-vei şi mai presus decât zăpada mă voi albi". „Acesta, spune comentatorul, cred că e sensul trecerilor prin apă în filmul lui Tarkovski". Când, în pragul Camerei din Zonă, Călăuza îşi aminteşte de soţia şi fiica sa, „ploaia vine ca o încuviinţare, ca un semn de reînnoire a dragostei şi a vieţii" (precum în *Pildele* lui Solomon: „…bunăvoinţa lui e ca o ploaie de primăvară"). Se gândeşte atunci să le aducă în acest spaţiu taboric: „Ce-ar fi să las totul baltă, să-mi iau nevasta şi fetiţa şi să venim aici? Pentru totdeauna. Aici nu e nimeni. Nimeni n-are să le facă vreun rău." Întoarcerea acasă înseamnă „dragostea mereu nouă, mereu reîncepută, izvor de apă proaspătă, nu băltoacă stătătoare".

Nu puţini consideră *Călăuza* un film deprimant şi extrem de pesimist: după un drum istovitor, omul se întoarce la aceeaşi existenţă cenuşie. Filmul lui Tarkovski – arată Alexandru Paleologu – poate fi însă „adânc reconfortant" dacă ţinem seama că, „dincolo de un cenuşiu material al existenţei există şi unul moral, care o meschinează fără leac chiar şi în cele mai strălucitoare şi confortabile ambianţe". Drept exemplificare, autorul foloseşte capodopere cinematografice precum *Noaptea* lui Antonioni şi *La dolce vita* lui Fellini, unde se poate vedea „cât de deprimant poate fi huzurul"[381]. Cenuşiul material al existenţei (care, da, uneori devine „o cumplită piedică în calea fericirii, poate degrada fiinţa şi o poate înrăi") poate fi transfigurat, neutralizat „printr-un noncenuşiu interior", printr-o „policromie sufletească dată de speranţă, încredere, dragoste, poezie, imaginaţie" – „valori ale libertăţii, al cărei preţ nu e niciodată prea mare şi niciodată definitiv plătit". Acţiunea aceasta mereu reîncepută, de permanentă făurire din nou a fericirii, „e, poate, asemănătoare muncii lui Sisif". Efectul nu e zdrobitor, ci ziditor, şi „împlinitor". Cine nu îşi asumă suferinţa pentru a o transfigura, „alege o existenţă comodă", „nu alege nici libertatea, nici dragostea, nici fericirea; alege egoismul, orbirea, în pofida aparenţelor, alege rolul lui Sisif. Alege neantul."

---

[381] Pentru Nicolae Steinhardt *La dolce vita* este „o bucată evident şi nemijlocit christică, ortodoxă cu desăvârşire, o adevărată pagină de propovăduire evanghelică prin mass media, în care chemarea lui Hristos vibrează pe înţelesul oricui ştie să vadă şi să audă câtuşi de puţin". Entuziastul monah cinefil nu pierde ocazia de a remarca „splendida imagine iniţială a statuii care pluteşte deasupra Romei", peştele („care, fireşte, e Ichthys") din final, „mort de trei zile şi tras de pescari în năvod", şi „ochiul lui atotştiutor şi pătrunzător". În fata blândă şi curată („Biserica, cred") din ultima secvenţă Steinhardt vede o chemare pe care Marcello Mastroianni o ascultă pe jumătate surd („condiţia umană"), în genunchi. Sunt, de asemenea, comentate rapelurile constante de clopote şi cruci, precum şi scena falselor minuni („condamnate cu o tărie vrednică de marii părinţi anti-eretici ai veacului al IV-lea"). „Totul – îi scrie Steinhardt prietenului său, Virgil Ierunca – vădeşte o uriaşă credinţă, o totală nostalgie a împărăţiei lui Hristos, o neîncredere în soluţia viciului foarte asemănătoare cu a lui Vasile cel Mare. Ce să mai spun despre arta cu care dezmăţul, agitaţia, superficialitatea sunt „comunicate" după cele mai rafinate mijloace, numai din plictis şi silă? A, numai cine e fără de păcat sau fără de ochi poate ridica piatra grăbită a nedreptăţii şi spune că e un film deşănţat (!) sau cu ţeluri de critică strict socială!" Concluzia: „O predică a unui sfânt părinte al secolului IV, asta e! O înflăcărată, dură, aprinsă, caldă, clocotitoare, necruţătoare, răscolitoare pagină de chemare christică."

În fine, Alexandru Paleologu îl citează pe istoricul de artă Gh. Kazar, care i-a trimis ca *feed-back* la primul său articol despre *Călăuza* un comentariu la adresa personajului numit Zona: „…Nu oamenii vor să pătrundă în Zonă, ci Zona trebuie să pătrundă omul şi, în final, reuşeşte (imaginea cu fetiţa).” Forţă tainică şi de temut, Zona – „ambivalentă ca şi balena albă a lui Melville” – nu este divină într-un mod „univoc”. Acţiunea ei asupra omului e foarte asemenea unui „transcendent care coboară”, sugerează Paleologu, folosindu-se de o sintagmă blagiană. Dar pentru a-l pătrunde pe om şi pentru a-l câştiga (în chip tainic, lăuntric, nevăzut), este nevoie de pregătire din partea celor care se încumetă să se apropie de ea şi să şi-o apropie. Astfel, „Zona se lasă cucerită numai de cel care s-a lăsat pătruns de ea.” Întorcându-se de unde a plecat, omul va aduce „esenţa Zonei” în viaţa sa „de acasă”. Stalkerul se va întoarce din Zonă cu un câine lup („deloc feroce”, care „se comportă de parcă şi-ar fi recunoscut stăpânul”, un fel de „emisar al Zonei”: „animal psihopomp, adică ghid al sufletului”[382]. Călăuza – conchide Alexandru Paleologu – „este cel care ajunge efectiv în ultima cameră a Zonei: camera de acasă”.

## De la „Sfânta Treime” a lui Andrei Rubliov la *Călăuza* lui Andrei Tarkovski

În România anilor 80, *Călăuza* – un film-apolog, un film-şaradă – făcea, inexplicabil, săli pline de câte ori era programat în cinematografe. Deşi avea numai trei personaje principale, nu se întâmpla nimic „spectaculos” şi mai era vorbit în ruseşte, mulţi veneau să-l revadă pentru a doua sau a treia oară cu speranţa că vor mai înţelege câte ceva din ceea ce părea un lanţ de mistere de nepătruns. *Călăuza* a fost tălmăcit în fel şi chip. La cât de încifrat este, nici nu e de mirare.

Un amic îmi povestea că i s-a vehiculat, „pe un ton foarte doct”, următoarea „explicaţie”: cele trei pahare de pe masa din camera Călăuzei (asupra cărora se revine în scena finală, la rândul ei „citită” şi în cheie „paranormală”) ar reprezenta nici mai mult nici mai puţin decât ... Sfânta Treime creştină[383]. Acest comentator tarkovskian a mai adăugat că ar fi bine să nu sufocam cu personalitatea noastră „formele ideale” din operel de artă, ci să intrăm în joc pentru două-trei ore şi apoi să ne retragem elegant din „Zonă” ca dintr-un „parc de distracţii pentru care biletul de acces e valabil doar o zi”. Că universul tarkovskian numai „parc de distracţii” cu „biletul de acces valabil doar o zi” nu e, o dovedesc – dacă mai e nevoie – *toate* celelalte filmele sale şi, desigur, *Călăuza*. De altfel, Tarkovski nu şi-a propus nicicând să „distragă” atenţia spectatorului, să-l „distreze”, cum spunea Steinhardt, cu „o sumedenie de lumi posibile, neesenţiale”.

În ceea ce priveşte analogia dintre persoanele Sfintei Treimi şi cele trei pahare din casa Călăuzei, ea este, într-adevăr, forţată. Dar o posibilă aluzie la icoana Treimii tot putem găsi. Să ne amintim secvenţa în care cele trei personaje principale sunt într-un bar sordid, înaintea descinderii în Zonă. În stânga e Profesorul (Fizicianul), în dreapta e Scriitorul şi în centru e Călăuza. Fiecare cu câte un pahar de, probabil, vodcă, în faţă. Aici, în acest cadru, apropierea de Sfânta Treime – aşa cum este zugrăvită ea de Andrei Rubliov în cunoscuta icoană – nu mai e deplasată. Mai mulţi teologi (între care şi Gabriel Bunge) au citit capodopera iconografică a lui Rubliov („Ospitalitatea lui Avraam”) astfel: în centrul icoanei ar fi Dumnezeu–Fiul (a se vedea copacul – aluzie la lemnul din care se face crucea – în spate; în imaginea lui Tarkovski se află Călăuza, un personaj hristic *par excellence*). În dreapta ar fi Dumnezeu–Sfântul Duh

[382] Tot astfel, prima fiinţă care-l recunoaşte pe Ulise la întoarcerea sa e Argos, căinele său credincios.
[383] Amicul îl credea însă pe Tarkovski mult mai subtil şi a concluzionat că multe „şopârle” erau mai degrabă în mintea miilor de „hermeneuţi” care umpleau cinematografele ca să (re)vadă *Călăuza*, decât în intenţiile (cel puţin conştiente) ale regizorului: „Ca orice mare artist, spunea el, Tarkovski a creat în 3D acele forme ideale în care să vărsăm tot ce ne macină pe noi. De aici mulţimea de sensuri, receptări şi interpretări posibile.”

(înveşmântat într-o mantie verde, simbol al vegetaţiei[384], şi reprezentat convenţional printr-un munte stilizat acoperit de mantia verde a ierbii); la Tarkovski e Scriitorul, omul de spirit ce şi-a pierdut inspiraţia – duhul, cum ar veni – şi de aceea merge în Zonă, sperând să şi-o recapete. În fine, în stânga ar fi Dumnezeu–Tatăl, în spatele căruia se poate zări templul de rugăciune; la Tarkovski se află Profesorul – omul de ştiinţă care va pătrunde în zonă cu gânduri viclene, dorind să arunce în aer „această blestemăţie" ce „poate să încapă oricând pe mâini răuvoitoare" şi „nu poate aduce fericire nimănui".

Aşadar, nici cele trei pahare din secvenţa finală, „teleghidate" din priviri de fetiţa Călăuzei ce nu poate umbla (e o „victimă a Zonei"), şi nici cele trei pahare din secvenţa barului sordid nu sunt o epifanie a Sfintei Treimi. Mai degrabă am recunoaşte, aşa cum am arătat mai sus, un „remix" (post)modern al Sfintei Treimi în cele trei personaje: Profesorul, Călăuza şi Scriitorul. Dacă însă, în reprezentarea lui Rubliov (singura canonică din Biserica Ortodoxă) persoanele Sfintei Treimi sunt într-o deplină armonie, la Tarkovski acest spirit de comuniune şi de beatitudine lasă loc *spleen*-ului, „misterelor", absurdului. Nici Profesorul şi nici Scriitorul nu par să-şi găsească rostul în dezolantul peisaj post-creştin – care mai păstrează totuşi, din cele ce au fost odată, doar o rătăcită cunună de spini, nişte monede răsfirate într-o apă, un peşte şi un tablou religios (nu o icoană bizantină, ortodoxă) cu Ioan Botezătorul. Numai Călăuza se mai încăpăţânează să rămână ultimul care „stinge lumina" şi poate că aici, în această slujire a aproapelui, am putea afla nu „misterul", ci taina „sfinţeniei" („îndumnezeirii") sale. Asemenea unui „nebun întru Hristos", îşi săvârşeşte lucrarea mântuitoare până la capăt: dăruind altora din ceea ce nu are (nădejde, credinţă, iubire) pentru a exista, pentru a le putea dobândi astfel şi pentru sine.

## *Călăuza* şi spaţiul taboric

Există, în studiul Elenei Dulgheru dedicat lui Andrei Tarkovski[385], un capitol consacrat spaţiului taboric al casei. Este evident că în *Călăuza* cheia de boltă este epifania întâlnirii cu Sacrul. Totuşi, nu este lucru uşor a vorbi – mai cu seamă în veacul nostru ultrapluralist – despre „topografia" Sacrului, despre „locul întâlnirii omului cu Dumnezeu" (care Dumnezeu? Care om? Care întâlnire?). În Tradiţia Bisericii însă, pe baza textului evanghelic, Taborul ar reprezenta, nu-i aşa, locul în care Hristos S-a arătat apostolilor Săi (Petru, Iacov şi Ioan) precum şi drepţilor „Vechiului Legământ" (Moise şi Ilie) – prezenţa acestora din urmă în poveste având funcţia de a marca legătura dintre cele două „paradigme". Scena cu pricina este numită şi Schimbarea la Faţă. Adică locul unde omului îi vine să strige, ca în Goethe: „Verweille doch! Du bist so schön!" („Clipă rămâi, eşti atât de frumoasă!"). Atunci, înspăimântat şi neştiind ce să spună, Petru ar fi zis lui Iisus: „Învăţătorule, bine este ca noi să fim aici şi să facem trei colibe: Ţie una şi lui Moise şi lui Ilie una." Iar Iisus, potrivit tradiţiei evanghelice, „S-a schimbat la faţă înaintea lor şi a strălucit faţa Lui ca soarele, iar veşmintele Lui s-au făcut albe ca lumina".

Aşa cum arată Elena Dulgheru, Călăuza însuşi spune ceva asemănător în pragul Zonei (pe când se află, alături de Scriitor si Profesor în faţa Camerei unde nici unul dintre ei nu va intra), plănuind – cum va fi făcut de fiecare dată când a ajuns în prag – să se mute acolo cu soţia lui şi cu fetiţa lor infirmă: „Ce bine este aici! Ce linişte! Nu este nimeni care să ne facă vreun rău!" De ce tocmai *acolo*? Pentru că *acolo* e casa adevărată, doar *acolo* răutatea oamenilor nu are putere şi nimeni nu le poate face nici un rău. Unde este răutatea neputincioasă? Acolo unde S-a pogorât binecuvântarea Domnului, iar smerenia (*humility* vine de la *humus*-pământ, locul spre care cei smeriţi cu inima îşi îndreaptă privirea) a învins trufia deşartă. Ceva mai departe însă, Călăuza adaugă: „Nimeni nu trăieşte şi nu poate să trăiască în Zonă". Prin urmare, Zona (înţeleasă astfel, ca spaţiu taboric, al harului) este locul spre care

[384] De Rusalii (praznicul Pogorârii Sfântului Duh) bisericile răsăritene (ortodoxe) din toată lumea sunt împodobite cu crengi înverzite, simbolizând triumful vegetaţiei asupra întregului pământ.
[385] *Tarkovski. Filmul ca rugăciune*, Ed. Arca Învierii, Bucureşti, 2001.

năzuieşte şi se îndreaptă – preţ de o clipă – inima omului obosit de „cele lumeşti”; *acolo* totul devine posibil, iar minunile chiar se mai pot întâmpla dacă ceri cu credinţă şi dacă ştii – ca în *Aşteptându-l pe Godot* – să rabzi, să aştepţi şi mai ales să respecţi „sistemul complicat de semne” din Zonă.

Aici se încheie cercul, pentru a face loc altuia, cu mereu alte necunoscute (ce anume să ceri? ce anume să aştepţi? dar mai doreşti să ceri ceva cu adevărat, mai ai dispoziţia interioară să vrei să fii fericit, mai poţi fi oricând gata de jertfă?). Scriitorul, ca şi Profesorul nu mai aşteaptă nimic şi pe nimeni. Niciunul dintre ei nu îşi mai doreşte nimic, nimeni nu mai doreşte nimic, nimeni nu mai speră[386]. Alt paradox: nimeni din jur nu mai crede[387], dar Călăuza nu încetează să ducă noi „clienţi” în Zona cu semne de Tabor – oameni cărora nu le-a mai rămas nicio speranţă.

Ceva-ceva tot se schimbă, iar secvenţa din bar, de la sfârşitul aventurii lor existenţiale, e grăitoare în acest sens: Scriitorul fumează meditativ, parcă încercând – alături de Profesorul vădit bulversat şi el – să descifreze cumva taina Zonei (cu neputinţă de descifrat cu mintea) şi taina acestui „nebun întru Hristos” (pe care-l numeşte „debil mintal”) care se încăpăţânează să creadă, atunci când nu mai e nimic de crezut şi nimic de trăit, când totul pare – ca într-o dramă absurdă – o nesfârşită închisoare.

## Eugenia şi „spiritele”

Pentru Eugenia (Domiziana Giordano) din *Nostalgia* lui Andrei Tarkovski, frumuseţea e „blestem şi acoperământ al răutăţii”, iar nu – aşa cum s-ar cuveni – „binecuvântare şi bucurie”. Frumoasă e şi soţia lui Andrei din Rusia, însă feminitatea acesteia nu-i este potrivnică: e înnobilată de maternitate, de *rostul* pe care şi-l găseşte alături de bărbatul şi de copiii ei – o feminitate asumată, harismatică, spre deosebire de feminitatea degenerată, narcisistă, a Eugeniei.

Plimbată de straniul rus pe la tot felul de biserici şi mănăstiri (care n-o interesează şi pe care, în mod obişnuit, nu le frecventează niciodată), Eugenia asistă la o procesiune religioasă închinată Fecioarei Maria. Cum toţi cei prezenţi în capelă sunt în genunchi, încearcă şi ea – stingheră, stângace – să îngenuncheze. Renunţă. Zăreşte un paracliser în vârstă şi intră în vorbă cu el. Îl întreabă de ce sunt în biserică mai multe femei decât bărbaţi la rugăciune, la slujbele bisericeşti. Acesta-i răspunde, cu smerenie în glas, că femeile sunt cele care, în mod normal, au grijă de copii, de bărbaţii lor, de întreaga familie, de căminul lor... „Aha, i-o taie Eugenia maliţioasă, deci dumneata crezi că pentru asta sunt făcute femeile, să aibă grijă de copii şi de casă…” Paracliserul, cu aceeaşi modestie şi cuminţenie, îi răspunde: „M-aţi întrebat ce cred; eu doar v-am răspuns”.

Exasperată de atitudinea rezervată a lui Andrei (infinit mai interesat de soarta „nebunului” Domenico, despre care spune: „*El* are credinţă!” şi de la care învaţă că 1+1=1, pentru că „o picătură de ploaie adunată cu încă una fac o picătură mai mare, nu două picături”), Eugenia face o criză de isterie, neconcepând ca legătura lor să nu se concretizeze într-o aventură de alcov. Îşi dezvăluie, înjosindu-se, un sân în faţa lui. În zadar. Pasivitatea lui Andrei este răsplătită atunci cu o ploaie de sudalme: „Hai, du-te la nevastă-ta! Spune-i că aproape ai înşelat-o! Ţi se citeşte asta pe faţă de la o poştă! Eşti un porc la fel ca toţi ceilalţi! Ipocritule!”

---

[386] „Nimeni nu mai crede, nu numai aceştia doi” – îi va spune Călăuza femeii sale, după întoarcerea sa acasă, sleit de puteri şi ostenit. Dar asta nu îl împiedică să pornească, iar şi iar, înspre acelaşi loc „încă nespurcat de mintea omului”: Zona, Taborul, Graal-ul.

[387] Nu există decât „curiozităţi” triviale şi aşteptări egoiste – Scriitorul speră să îşi recapete inspiraţia pierdută, iar Profesorul încearcă să arunce „camera dorinţelor” în aer, să o distrugă, pentru că, se întreabă el, ce se va întâmpla „dacă va pătrunde în ea cineva cu gânduri distructive, primejduind astfel existenţa omenirii”.

Spre final, chiar în clipa în care se pregăteşte să plece la aeroport pentru a lua avionul înapoi spre Moscova, Andrei primeşte un telefon de la Eugenia. De data aceasta, în postură de „mesager", îl anunţă că Domenico este în Piaţa Capitoliului din Roma (aflată chiar sub balconul ei) şi vrea să-şi dea foc în semn de protest la nepăsarea omenirii faţă de soarta celor „umiliţi şi obidiţi"; îi spune că „nebunul" Domenico îl tot pomeneşte – îi dăruise lui Andrei un ciot de lumânare şi, ca un fel de testament, îi lăsase sarcina să treacă bazinul de ape termale de la un capăt la celălalt, cu lumânarea aprinsă. „Mă bucur c-am stat de vorbă", spune Eugenia la final. „Şi eu plec. Sau în India, sau în ... Ceylon. Vittorio şi cu mine nu ne-am decis încă." Şi-l vedem acum pe Vittorio, prietenul ei: figură tipică de mafiot, nu scoate o vorbă (nici nu e nevoie), dar – îi spune Eugenia, lăudându-se (de fapt minţind cu neruşinare) – „e un tip dintr-o renumită familie de aristocraţi, interesat de probleme spirituale..."[388] Până să plece în India (sau Ceylon), Eugenia pleacă la butic, după ţigări. Reacţia lui Vittorio, după plecarea ei, este consemnată în scenariul filmului astfel: „Ochii bărbatului o urmăresc cu furie. Un pachet de ţigări tocmai deschis se află pe masă, lângă el".

Andrei îşi va ţine promisiunea. Va încerca să treacă bazinul (fără apă în el) cu lumânarea în mână, de la un capăt la altul. O va lua mereu de la capăt atunci când flacăra lumânării se stinge în bătaia vântului. Celălalt capăt însă va fi malul către „cealaltă lume". Andrei moare, străfulgerat de-un stop cardiac, dar nu înainte de a apuca să aşeze lumânarea arzând pe marginea bazinului. Asemenea altor personaje tarkovskiene (copiii din *Compresorul şi vioara* şi *Copilăria lui Ivan*, mujicul zburător, iconarul şi clopotarul din *Andrei Rubliov*, psihologul Kris din *Solaris*, naratorul din *Oglinda* şi, desigur, Călăuza), Andrei crede în datoria morală şi merge până la capăt. „Numai un asemenea erou poate izbândi", spunea Tarkovski.

[388] În scenariul filmului i se face următorul portret: „Un tip mic şi îndesat, cu fizionomie de ţăran. Poartă haine fără niciun gust, dar – după toate aparenţele – foarte scumpe. E posibil să fi făcut mulţi bani în afaceri şi să nu ştie cum să-i cheltuie. Îşi termină de fumat ţigara şi stinge chiştocul în farfuria murdară de lângă el. Degetele-i sunt scurte şi butucănoase".